الاتجاه إلى القارئ

احتلّ الكاتب أو المؤلّف – شاعراً كان أو ساردا – بؤرة الإهتمام النقدي في محاولة الوصول إلى ما يعرف بوعاء الكاتب ويتضمن سيرته الشخصية وظروف عصره والملابسات المختلفة التي أحاطت به ، بغية العثور على ما يمكن أن يشكل مرجعية للنص أو تفسيراً لما يرد فيه ، وكان هذا النهج ينطلق من قوانين الحتمية العلمية ، التي ترى إمكانية الوصول إلى حقائق الأشياء من خلال الوعي بالمقدمات والظروف التي أحاطت بها .

غير أن هذا النهج أفضى إلى الاستغراق في متابعة الظروف المحيطة بالنص ، وأغفل العناية بالنص أو لم يوفّر له إلا قليلاً من الملاحظات التي لا تتجاوز الوقوف على مضامينه ، والتي بدورها تحيل مرّة أخرى إلى ظروف العصر وملابساته أو حياة الشاعر وحالاته .

من هنا كانت المرحلة التالية من النقد مرحلة تستهدف الإنطلاق من النص نفسه والتركيز عليه ؛ باعتباره عالماً مستقلاً يمتلك مفاتيحه في داخله . وجاء تركيز النقد الجديد على بنية النص ولغته ، وذلك ما أفضى بدوره إلى إهمال السياق العام والذي لا يمكن عزله عن النص ؛ باعتباره خطاباً يتشكل وفق ظروف وسياق يتجاوز الشاعر والعصر ؛ ويتداخل مع الخطاب الثقافي العام . وكان لذلك أثره فيما تلى النقد الجديد

من مدارس مختلفة ؛ انقضت على مفهوم البنية المغلقة وتعاملت مع النص باعتباره نصاً مفتوحاً قابلاً للتداخل مع السياقات المختلفة التي تنتجه أو تؤثر فيه.

غير أن النقلة الثالثة ، والأهم ، في النقد جاءت بالتحرّك تجاه القارىء باعتباره هو الجهة التي يتوجه إليها النص ؛ وباعتباره هو القادر على منحه معانيه . بحيث يكون المعنى بعد ذلك كلّه هو محصلة الحوار بين ثقافة النص وثقافة قارىء النص ، أو هو المسافة المتوسطة بين هاتين الثقافتين اللتين قد تلتقيان حدّ التماهي أو تختلفان حدّ التناقض ؛ وحوارهما في الحالتين مثمر وقادرٌ على إثراء الطرفين معاً : النص والقارىء ، في آن واحد .

وتبلورت في هذه النقلة الثالثة المدارس التي تعنى بالتلقي والتي انطلقت من جهود إيزر وجماعة كونستانس في ألمانيا ، وتداخلت معها نظريات جماليات القراءة التي ظهرت في الولايات المتحدة الأمريكية ، وما تلى ذلك من جهود شارك فيها كبار النقاد الذين استثمروا نتائج دراسات التلقي في إغناء دراساتهم للنصوص .

في هذا العدد من علامات نحتفي ببعض الأبحاث التي اعتنت بنظرية التلقي سواء على مستوى التطبيق أو على مستوى النظرية ، وإمكانات اكتشاف جذور لها في تراثنا العربي ، وفي الوقت نفسه نحتفي بعدد من الدراسات النقدية الأخرى التي تكرس الإهتمام بالنقد وما يحتله من مكانة في الدراسات الحديثة ؛ جعلته في طليعة العلوم الإنسانية التي تتمتع بجدل طويل وعميق حولها .

أسرة التحرير

من العلم إلى الفهم

في

ضوء ظاهرة الإدراك

عز العرب لحكيم بناني

مقدمة :

سنركز في البداية على رسم معالم النزعة " العلمية " التي تألقت في العلوم الرياضية والفيزيائية قبل أن تمتد إلى علوم الإنسان . وسنحاول أن نبرز في ضوء بعض الأمثلة ، كيف حاولت هذه النزعة الاستغناء عن " إنسانية " علوم الإنسان لتشييد صرحاً مثالياً تغيب فيه الذات التاريخية لصالح الذات المثالية . بيد أننا سنركز على ظاهرة الإدراك لإبراز التلاحم القائم بين الذات الإنسانية وموضوعها. وإذا كنا نسلم عادة بأن مثل هذا التلاحم عائق معرفي في علوم الطبيعة ، فهو سيفتح آفاقاً جديدة أمام البحث وسيرسم معالم مجال معرفي لا يعتمد نموذج الأمثَلة idéalisation – في ضوء ظاهرة الإدراك بقدر ما يعتمد إجرائية الفهم .

من أمثَلة الطبيعة إلى أمثَلة الإنسان :

يترجم الفكر العلمي لعصر الأنوار رغبة جامحة للإرتقاء بالنتائج الجزئية لعلوم الطبيعة إلى أفق قوانين مثالية ذات صلاحية عامة وكلية . ويهدف الفكر العلمي إلى محاولة الإحاطة ... بالكون بفضل الخطاب المنطقي – الرياضي . إلا أنه يرفع ، لقاء ذلك ، اقتضاءات ميتافيزيقية لا مندوحة له عنها : يعتبر العالم منزلته البيولوجية باعتبارها ذاتاً تاريخية – مقيدة بشروطها المكانية والزمانية – مرحلة مؤقتة في صيرورة تخلصه من شروطه الجسدية (البيولوجية) والتاريخية .

لا تمارس القوة العقلية نشاطها على الوجه الأمثل داخل البيئة البيولوجية الطبيعية ، مادامت هذه البيئة عائقاً أمام اكتشاف الشيء المفكر والذات المتعالية . فالذات المثالية – في الفلسفة والعلوم أيضاً – موجودة بالكمون في صلب الذات التاريخية . ولا يكتشف العالم قوانين طبيعية كلية إلا إذا ارتقى من ذاته التاريخية إلى ذات مثالية : لذا ، نزعم عامة أن معرفة قانون علمي مستقلة عن معرفة مكتشف القانون بينما يتعذر الحديث عن معرفة جيدة بالنظريات الفلسفية أو الكتابات الأدبية بصرف النظر عن معرفة هوية أصحابها . كما نسلم ، تبعاً لذلك ، بأن معرفة العلوم الحقة مستقلة عن معرفة تاريخها ؛ بينما لا تنفصل معرفة الفلسفة عن معرفة تاريخها وروادها . فعندما نسلم بأن معرفة القانون الطبيعي مستقلة عن معرفة صاحبه – على خلاف القوانين الأخلاقية – نسلم بأن مكتشف القانون يحتل محلاً فارغاً على رأس القضايا العلمية ، مادامت معرفة الظروف التاريخية المحيطة بالإكتشاف لا تساهم في معرفة مضمون القوانين المكتشفة . في مقابل ذلك ، نعتبر أن الأديب أو الناقد أو الفيلسوف يحتلون موقعاً ممتلئاً على رأس القضايا ، مادام أن فهم مضمون القضايا يزداد بمعرفة الذوات التاريخية التي أنتجتها . وإذا ما تبين فساد قانون ما أو قصور نظرية علمية ما ، يعود الموقع الفارغ إلى الامتلاء ، لنصبح من جديد أمام ذات تاريخية كانت تحتل من غير حق موقع ذات مثالية ؛ (كما وقع لنيوتن بعد اكتشاف حدود نظريته في الجاذبية) .

من أمثَلة الإنسان إلى أمثَلة علوم الإنسان :

لا تهدف الأمثَلة إلى تقديم صورة مثلى للطبيعة والإنسان فحسب. فقد اعتمدها العلماء كذلك أداة " كشفية " لبناء موضوع علمي

ينظم مجال البحث في علوم الإنسان . تسلم فلسفة العلوم عامة بأن موضوع العلم مبني وليس معطى سلفاً لأنه من إنشاء العلماء . فموضوع العلم واجهة خفية خلف المظاهر المتغيرة ويتخيل العلماء وجوده لأسباب كشفية في الغالب . فموضوع الفيزياء هو " الحركة " مادامت تمثل محمولاً مثالياً يقال على الأشياء سواء كانت ساكنة أو متحركة . والشيء الساكن متحرك " بالقوة " في خط مستقيم . ومن نفس المنظور ، سعى كانط إلى بلورة علم تفسيري للقواعد المعيارية في الأخلاق . إذ يتوجب على الأخلاق أن ترفع دعاوى كونية ، مادامت علما عملياً " خالصاً " . على نحو العلوم الحقة ، تتجه الأخلاق إلى الكائنات العاقلة ، أيا كانت ، وذات موضوع مبني كذلك ألا وهو الحرية . فكما أن الحرية موضوع الفيزياء المثالي ، كذلك تمثل الحرية موضوع الأخلاق المثالي . فهي محمول مثالي يقال بالقوة على كل شخص حر أو مسلوب الإرادة . كما اتجه التفكير العلمي في علوم اللغة والمنطق إلى اكتشاف *كتابة كونية* تمكننا من تجاوز آفاق اللغات الطبيعية . وسعى المنطق الرمزي – حسب تاريخه الرسمي – إلى فك الأواصر التي كانت تصله باللغات الطبيعية وبعلم النفس . وهكذا ، نعتبر أن الكتابة المفهومية ١٨٧٩ لفريجه **Begriffsschrift** تمثل لحظة ميلاد المنطق الرمزي داخل تيار الأمثلة . ونعتبر التركيب المنطقي لكارناب خطوة كبيرة في سبيل إنشاء لغة تركيبية منطقية تترجم بذاتها بنيات العالم . ونجد ، أخيرا وليس آخراً ، أن النظرية التركيبية لتشومسكي تمثل محاولة يائسة للإحاطة المجردة بعالم التجربة الرمزية ، من خلال اعتبار الكفاية التركيبية موضوع علم اللغة . لا يعني ذلك إقصاء مبحثي الدلالة والتداول . إلا أنهما يشكلان عائقاً دون شفافية " المعرفة الخفية " المتصلة بالبنيات التركيبية .

يسعى التفكير العلمي – وفق صيرورة الأمثلة – إلى إضفاء

التجانس على التجربة الإنسانية وإلى استخراج مكوناتها الصورية أو الشكلية المنطقية . وهكذا ، يسعى اللغوي والمنطقي إلى استخراج الأجزاء المنطقية Logische Teile في الظواهر الملموسة أو المسموعة . فهي أجزاء لا يستطيع المتكلم التدخل فيها بالقدر الذي لا يستطيع النجار فيه أن يفصل سطح الطاولة (أي جزئها المنطقي) عن مادة الطاولة (التي تقبل الإنقسام إلى مدى بعيد). فنحن نتدخل عادة في مادة الأشياء ولا نتدخل في صورها التي تؤلف صيغة قوانين عامة (مثل قوانين التركيب أو التوالي عامة). يصبح المستوى الصوري الذي يتجاوز مستوى الوعي الحركي للإنسان موضوع البحث العلمي بامتياز .

بيد أن إخفاق تيار الأمثَلة في العلوم الإنسانية (كما يبرز ذلك بوضوح في السيرة الفكرية لكارناب وتشومسكي) فتح المجال أمام أدوات إجرائية أخرى خارج الأمثلة . تأخذ علوم الإنسان على عاتقها إعادة "الخاصية الإنسانية" إلى علوم الإنسان في ضوء الاهتمام بالفهم في أفق العالم المعيش . وقد أبان التفكير العلمي عن مرونة مذهلة أثناء مواجهة علوم الفهم لأنه يقدر أكثر من أي وقت مضى قيمة ملكة الخيال في النماذج العلمية ، بغية فهم الحياة الإنسانية بدل الإحاطة بالطبيعة وهذا ما سيظهر بجلاء أثناء فحص ظاهرة الإدراك .

الأبعاد الأنتربلوجية للإدراك

يتطلب الإرتقاء من معرفة الإدراك - بناء على الأمثَلة - إلى فهم حياتي له ، إبراز حدود الواجهة الأولى :

وتبرز الخلفية الإبستملوجية لواجهة المعرفة في الإدراك في ضوء الإقتضاءات التالية :

١ - تبرز علاقة الإدراك بين الذات من جهة والموضوع الموجود أمامها أو بإزائها من جهة أخرى .

٢ – يوجد تمايز فعلي بين مختلف المنبهات البصرية والسمعية واللمسية .

٣ – يوجد تمييز فاصل بين الوعي الحسي والوعي الحركي ؛ ونعتبر أن الإدراك يتصل بالوعي الحسي وبأن الفعل متصل بالوعي الحركي .

٤ – نميز إدراك الإنطباعات المعلولة لموجودات مكانية عن الوعي الزماني بتوالي الإنطباعات .

٥ – تغييب الجسد المدرك كوعي حسي – حركي أمام أمثلة موضوع الإدراك باعتباره شيئاً بإطلاق القول chose en général دون أن يكون وجوده عن بعد صفة جوهرية تدخل في تعريفه ؛ فعمق الأشياء صفة مشتقة في نظرية الطبيعة من الطول والعرض .

إن التوقف عند لحظة العلم المرتبطة في فلسفتي التجريبية والتصويرية بنموذج الأمثلة عقبة في وجه فهم الإدراك كما يذهب إلى ذلك موريس ميرلوبونتي . يظهر نموذج الأمثلة في الفلسفة عامة في التصور المنطقي للإدراك الذي يؤكد على واجهته القضوية – فالوعي قضوي أو حملي أو تصنيفي أو مقولي . وهو يدرك الأشياء من خلال تصنيفها إلى فئات تقع ضمن محمولات نوعية أو جنسية معينة .

إحدى هذه التصورات المنطقية للإدراك تتمثل في نظرية ابتدأت في بعض مظاهرها المهمة مع الفيلسوف أنطون مارتي[1] (١٨٤٧ – ١٩١٤) لتمتد إلى الفلاسفة التحليليين (كاستانيدا) .

يميز مارتي في البعد المنطقي للإدراك مستويات أربع متدرجة وهي :

١ – الإحساس أو الإدراك الحسي : تلقي الانطباعات الخارجية؛ Anschauung .

٢ – الإدراك المضمَّن ؛ Imperzeption .

٣ – الإدراك المتضمَّن ؛ Komperzeption .

٤ – التأمل المنطقي . Reflexion .

من بين الخصائص المنطقية التي تصحب صيرورة الإدراك توجد خصائص ذاتية تقال بحق على الأشياء وهي المحمولات الحقيقية التي تعين كيف الأشياء . وهناك خصائص لا تعدو أن تكون ذات صلة خارجية بالأشياء وهي محمولات العلاقة التي تبرز علاقة الأشياء بالذات المدركة وهي الإدراكات المتضمنة مثل أن أدرك بأن زيداً أكبر من عمرو أو بأن زيداً أقرب إلى عمرو في المكان من قربه مني ، أو بأن زيداً يوجد على يمين عمرو أو على يساره . تسمى هذه المحمولات خارجية mere extrinseca لأنها لا تعين كنه الشيء " زيد " ولا كيفه .

يؤدي التمييز بين المحمولات الذاتية والمحمولات الخارجية إلى التمييز بين نوعين من " الأشياء المتعينة " كما تظهر من خلال الأسماء الدالة عليها في صلب القضايا و" موضوعات التمثل "؛ كما تظهر في علاقتها الضمنية بالذات المدركة وفي صلتها بالذوات الأخرى . ويظهر التمييز بوضوح لحظة الحكم المنطقي أي عندما ننتقل من الإدراك الحسي ومن الإدراكين المضمن والمتضمن إلى الحكم المنطقي . فالحكم المنطقي يميز المحمولات الذاتية المنتمية إلى موضوع الإدراك عن محمولات العلاقة المنتمية إلى موضوع التمثل .

إن الإقرار بوجود موضوعين مختلفين ، موضوع الإدراك وموضوع التمثل يتحول إلى واجهتين مختلفتين في الإدراك : واجهة أنطلوجية تعني أننا ندرك الأشياء في ذاتها مباشرة وواجهة معرفية تعني أننا ندركها بشكل غير مباشر بتوسط موضوع التمثل والعلاقات المتصلة به .

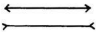
تظهر الواجهة الأنطلوجية في الإدراك من خلال اقتضاء يفيد أننا نتحدث دوماً عن أشياء متعينة في ذاتها وتحمل دلالة ذرية دنيا وثابتة وتفيد الواجهة المعرفية أننا ولو كنا ندرك ذات الشيء الواحد فنحن ندركه دوماً على ضوء محمولات خارجية ذات علاقة بالذات المدركة وبالعالم المحيط . يتهيأ لنا من الزاوية الأنطلوجية أن الشمس موضوع إدراك وأكبر مما يتراءى لنا بالعين المجردة . فنحن ندرك ذات الشمس وإن كانت تظهر في صورة مخالفة وفق المسافة التي تفصلها عنا . ومع ذلك فالحكم المنطقي الذي يقضي بأن الشمس أكبر من الأرض ٤٠٠ مليون مرة ، لا يصحح الإدراك المعرفي المتوسط ولا يحولنا من موضوع التمثل إلى الموضوع الحقيقي بقدر ما يقيم حكم علاقة جديد يظهر هذه المرة في صلب منشورات علمية أو ما يماثلها .

إن الموقف الذي يدعي بأن الحكم تصحيح الإدراك أو تأكيد له ناجم عن موقف برنطانو الذي رتب وظيفة الحكم فوق وظيفة التمثل ، معتبراً أن التمثل وعي بكيفيات غير متعينة مثل البياض واللمعان وبأن الحكم وعي بأن البياض يقال على شيء أبيض وبأن اللمعان يقال على مادة معينة . فالتمثل وعي بكيفيات معينة والحكم وعي بوجود الشيء أو عدمه أو بوجوده على هذا النحو أو على نحو آخر . ولذلك يميز مارتي كذلك بين مجرد الوعي بأن الشيء يتوفر على محمولات معينة والحكم على الشيء بأنه يحمل تلك الصفات عن حق بصرف النظر عن الذات المدركة . فالتمييز حاسم بين التمثل والحكم .

بيد أن هذا التمييز يمثل قفزة نوعية بين تصور ظاهراتي للإدراك يصف ما يظهر لنا في حالتنا الواعية وتصور علموي يضرب صفحاً عن كل علاقات الموضوع بالذات المدركة من خلال التمييز بين الصفات الذاتية وغير الذاتية للأشياء ، وبين المحمولات الحقيقية ومحمولات العلاقة .

من العلموتية إلى الظاهراتية :

يرى الحكم المنطقي في المثال التالي :



بأن الخطين متساويان طولاً ، إلا أنه حكم إن كان صحيحاً من خلال صيرورة الأمثلة ، لا يستطيع أن يخلصني من إدراك اختلاف في طول الخطين . فالحكم يظل صحيحاً من زاوية مجردة تنظر إلى الأشكال الهندسية في استقلال عن الحياة الإدراكية ، وعن محيط العلاقات الهندسية ، والحال أن الخطين متساويان وغير متساويين في ذات الوقت.، فالعلم " يقدم إحساسات على أنها أشياء بينما تبرز التجربة أننا سلفاً موجودون إزاء مجموعات دالة (..) يكرهنا العلم على أن نعتبر خطين مدركين كخطين واقعيين خطين متساويين أو غير متساويين دون أن ينتبه إلى أن خاصية المدرك هو أن يتضمن الإبهام و" الإنسيابي " وأنه يخضع لإعادة التشكيل بواسطة السياق المقامي[٢]، ولذا يعتبر ميرلوبونتي أن " خطأ موضوعياً معزولاً ونفس الخط إذا أخذناه ضمن هيئة يكف عن أن يكون " ذات " الشيء بالنسبة للإدراك "[٣]. ليس الإبهام التباساً نقع ضحيته أو خطأ في التقويم أو لوثة في ملكة الحكم بل صفة جوهرية لبنية موضوع الإدراك (انظر لاحقاً). تمثل هيئة الشمس ظاهرة مبهمة كذلك فهي في ذات الوقت ذات حجم ينحصر مثلاً داخل لوحة زيتية أو داخل إطار النافذة وذات حجم يند عن كل حصر ممكن على امتداد العين المجردة . يبرز ميرلوبونتي أن المحمولات التي تلحق موضوعاتها محمولات انتربولوجية قبل أن تنقسم إلى ذاتية (وفق فحص عقلي) أو غير ذاتية (وفق موقف جمالي) " فالشيء متعلق جسدي ... ويتأسس في نطاق هيمنة جسدي عليه ... إن الشيء ليس ، في البدء ،

دلالة معطاة للفهم بل بنية مؤهلة لفحص الجسد . إذا أردنا أن نفحص الواقع كما يتجلى في التجربة الإدراكية فنحن سنجده محملاً بمحمولات انتربلوجية "[٤].

الصفات أو الخصائص الانتربلوجية للإدراك

١ – وجود الأشياء عن بعد

إن نظرية الإدراك تبرز علاقة الانصهار بين الذات المدركة وموضوعها وفق تصور انتربلوجي للصفات المقولة على الأشياء وللذات المدركة للأشياء . ليس الامتداد الديكارتي هو الصفة الجوهرية للأشياء التي تتمتع بخصائص مثالية ـ متجانسة وتحيط بها ذات متعالية من أعلى – هذه الصفات المثالية نتيجة عملية صورنة أو أمثلة تلقي بالخصائص الانتربلوجية للأشياء في الواجهة الخلفية : من بين هذه الخصائص التي لا تقبل الاختزال : وجود الأشياء عن بعد مسافة منا لذا ، يعرف ميرلوبونتي الرؤية بقوله: " الرؤية هي الحيازة عن بعد "[٥]. والانفتاح على العالم هو انفتاح كذلك على الوجود عن بعد[٦]. إن الوجود القائم عن بعد يقرر مفارقة العالم وفق مسافة لا يمكن اختصارها .

٢ – العمق : Profondeur

لا ينتج العمق عن حساب آلي لعلاقة الطول بالعرض ، كما لا ينتج عن أحداث ترابط بين سلسلة مظاهر الشيء المختلفة " فعندما أشاهد مكعباً لا أجد بداخلي أياً من هذه الصور"[٧]. كما أن المكعب لا يتكون من خصائص كيفية دالة بذاتها ، بل من خصائص سيميولوجية ذات قيمة رواج متغيرة . فصور المكعب " عملية إدراك العمق الذي

يسمح بوجودها ولا ينتج عنها ..."[٨]. يؤكد ميرلوبنتي على معنى الخصائص الإدراكية بالنسبة للذات المدركة . فعندما يتحدث ميرلوبنتي عن الوعي بالمسافة يعتبر أن هذا الوعي ليس موضوع تجربة قضوية بخصوص الحجم الظاهر للشيء واندماجه في القرنية . فالحجم الظاهر مثلاً " ليس علامة ولا علة للعمق ... والحجم الظاهر والالتقاء حاضران في تجربة العمق كباعث (..) والباعث مقدم لا يؤثر على ضوء المعنى . إنه القرار الذي يعتبر أن هذا المعنى هو المعنى الصالح ويمنحه قوته وفعاليته "[٩]. إن تصور العمق هذا لم يكن حاضراً في ذهن ديكارت ، فقد كان يعتقد أن اللوحة الزيتية لا تستثمر في بعدها الجمالي توزيع الألوان ولا بعد العمق. فاللوحة في جوهرها رسم مسطح ولا تخدم الألوان فيه غير هدف الزينة والتنسيق ، وتفيد اللوحة بالنسبة للفكر وجود علاقة هندسية مضبوطة بين الأحجام الدقيقة فيها والأحجام الطبيعية في الواقع. فاللوحة " تقدم لنا بحسب الطول والعرض علامات سيميولوجية كافية بخصوص البعد الذي تفتقر إليه [وهو بعد الامتداد ، ع ل ب] والعمق بعد ثالث مشتق من البعدين السالفين"[١٠]. يشتق ديكارت العمق من نظريته في الامتداد ، وهو امتداد ذهني ليس له وجود خارج التصور بينما يجعل ميرلبونتي من العمق بؤرة العلاقات المكانية ، لأن العمق يضع الأشياء المتوارية بعضها خلف بعض جلية أمام الإدراك البصري . فنحن نتقدم خطوة خطوة في عمق الصورة ليصبح العمق باعثاً على تجلي الخفاء وخفاء التجلي والأفق الذي يتجلى في عمق المشهد أفق حركات بؤبؤ العين وأفق أفعالنا الحركية المشدودة إليه .

٣ – الضوء :

" فنحن ندرك من خلال الضوء كما نفكر من خلال الآخر في التواصل اللغوي ، فكما أن التواصل يفترض وجود (..) جهاز لغوي

معين يسكن المعنى من خلاله في صلب الكلمات ، كذلك ، يفترض الإدراك وجود جهاز قادر بداخلنا على الإستجابة لنداءات الضوء بحسب معناها (أي بحسب اتجاهاتها ودلالاتها اللتين تعنيان ذات الشيء) وقادر كذلك على تركيز الرؤية المبعثرة وعلى استكمال ما سبق تدشينه في المشهد . هذا الجهاز هو البصر Regard[11] تختلف العلاقات المكانية باختلاف عمق الأشياء وبناء على كمية الضوء التي تتوزع بشكل متباين فيما بينها . وثنائية فاتح / غامق تنظم مجال الإدراك وجمالية المشهد . وتوزيع الألوان المختلفة لا يعكس كيفيات ثانوية (جون لوك) أو انطباعات كيفية يمكن تحويلها إلى أشكال هندسية (ديكارت) بل علاقات محددة بالضوء وبلحمة الأشياء التي تحمل اللون . فالضوء الظاهر سر الألوان كما أن العمق سر العلاقات المكانية . لا يظهر معنى المشهد الطبيعي في علاقات مكانية مجرد أمام التأمل العقلي . فالمعنى ليس مفارقاً للأشياء بواسطة جسدي . إن معنى " الإيماءة " التي " نفهمها " لا يوجد وراءها ، إنه يمتزج ببنية العالم الذي ترسمه الإيماءة ذاتها - على نفس النحو الذي لا تكون فيه دلالة (المدخنة) في التجربة الإدراكية، خارج المشهد الحسي وخارج المدخنة ذاتها على النحو الذي تتعرفه وجهات بصري وحركاتي في العالم "[12].

٤ - الإندماج :

وهي صفة تخضع لها شبكة المنبهات التي تؤثر على الحس . فقد كان التصور السيكولوجي السلوكي (واتسون) يعتقد أن المنبهات تؤثر بشكل معزول وفي انفصال عن بعضها البعض على أدوات الإدراك ، بينما تمثل صيرورة تأثير المنبهات شبكة تركيبية منصهرة فيما بينها . تندمج المنبهات الكيميائية والفيزيائية والصوتية والكهربائية فيما بينها لتؤثر بشكل متجانس على الذات المدركة كما توضع خارج الشبكة كل

المنبهات الأخرى التي لا تملك قيمة دالة بالنسبة للذات المدركة . والتفاعل المندمج القائم بين عناصر الحقل الدال يظل ذا قيمة تواصلية ويصبح مادة التجربة بالنسبة للوعي ويتحول كذلك إلى صيغة تواصل الوعي مع العالم " فنحن نعرف الوعي باعتباره تجربة أي باعتباره تواصلاً باطنياً مع العالم والجسد والآخرين ، هو أن يكون معهم عوض أن يكون إلى جانبهم . والاشتغال بعلم النفس هو بالضرورة الاصطدام بانفتاح أولي على الأشياء لا تحقق من دونه أدنى معرفة موضوعية ، وهو انفتاح يقع خلف ستار الفكر الموضوعي الذي يتحرك بين الأشياء"[١٣] هذا الانفتاح الأولي ، انفتاح على الوشائج التركيبية التي تنتظم ضمنها المنبهات وفق حقل جشتالتي دال . إلا أن انفتاح الوعي على العالم ليس انفتاحاً تأملياً ، أو مفكراً على النحو الديكارتي ولا ينطلق من حدوس حسية بل هو انفتاح جسدي دال ينتقل من النموذج البصري التقليدي إلى نموذج الإبصار المندمج بين العينين اليمنى واليسرى . فالحول ليس آفة فيسيولوجية بقدر ما هو تشويش دلالي على وظيفة الإدراك المندمج . يحدث في العينين اندماج في الرؤية على نحو يضاهي الاندماج الحاصل بين المنبهات الصادرة عن الشيء " فالإدراك بحد ذاته كما يرى كارل بوهلر ، هو قبل كل شيء بنية دلالية Sinngefuge[١٤] والرؤية المندمجة ذات مكون دلالي ينبثق نوعياً من إبصار كل عين على حدة دون أن يكون مجرد تركيب بسيط بينهما . بالتالي ، يوجد تفاعل بين الموضوع المندمج من خلال اندماج المنبهات والإدراك البصري المندمج ، مما يؤدي إلى ميلاد موضوع للإدراك ينقص قليلاً عن الموضوع الذي يصدر منبهات لا حصر لها ويزيد قليلاً عن الموضوع بحكم الإضافة الدلالية التي تقدمها البنية المندمجة للإدراك . فموضوع الإدراك ، باعتباره بنية جشتالتية ، يتمتع وفق منظور ايرنفلز Ehrenfels بصفتين رئيسيتين : أنه ذو خصائص تزيد عن حاصل الخصائص الملاحظة übersummativität وذو خصائص أقل من الخصائص الملاحظة Untersummativität نجد دوماً إضافة دلالية

بحكم استبعاد المنبهات غير المندمجة في البنية الجيشتالتية – تسمح البيئة الاندماجية للإدراك بتشييد موضوعات جديدة من موضوعات سابقة شريطة أن تستوفي شروط البنية الجيشتالتية كما يحدث في الاستعارة[١٥]. ولذلك ، ينتقل روبرت اينس من صيرورة الإدراك لتفسير الصيرورة اللغوية والاستعارة، إذ يقول : " يتفرع التعبير اللغوي من الصيرورة التلقائية للإدراك ولا ينبثق من صيرورة معينة للمقارنة . بهذا المعنى ، فإن التعبير المجازي يشبه وليداً من عدم emergent Novelty يتعذر التنبؤ به سلفاً أو إنتاجه آلياً[١٦]. وما يدفعنا برأي اينس إلى توليد الاستعارة اعتماداً على بوهلر[١٧] هو " الفحص المتأمل ، وهذه اللحظات المثمرة fruiful moments جزء من الإدراك الفيزيولوجي للعالم في جوهره لدى الأطفال "[١٨].

إن أهمية الإدراك المندمج لدى بوهلر هي التي سيقررها ميرلوبونتي سنوات بعد ذلك عندما يقول : " ننتقل من الحول إلى الموضوع الوحيد دون الاعتماد في ذلك في الفحص العقلي ، بل عندما تكف العينان عن أن تشتغل كل واحدة منهما لحسابها الخاص وعندما تستعملان عضوا واحداً بواسطة عضو واحد . ليست الذات الإبستملوجية هي التي تقيم التركيب ، بل الجسد عندما ينحو من تشتته ويستجمع نفسه ويتوجه بكل الوسائل صوب هدف فريد لحركته وعندما ينشأ قصد فريد بداخله بواسطة ظاهرة الاندماج . إننا لا نخلع التركيب عن الجسم الموضوعي إلا لكي نمنحه للجسد الظاهراتي ، أي للجسد بالقدر الذي يسقط حوله " بيئة " معينة ، وبالقدر الذي تتعارف فيه " أجزاؤه " دينامياً وبالقدر الذي توجد فيه مجساته أو أدوات الإحساس فيه على نحو تمكن فيه من إدراك الموضوع "[١٩] بفضل اندماجها .

٥ – الإندماج بين الوعي الإدراكي الحسي والحركي:

الحركة ثمرة الإدراك كما يرى ميرلوبونتي لأن إدراك الشيء

والسعي إليه لحظتان مندمجتان في صلب انفتاحنا على العالم . فالحركة قصدية خفية تضع أمامها موضوعاً ذا صفات تظهر بشكل كامن أو مضمر أمام الذات المدركة . فنحن ندرك الشيء بالقدر الذي نهب فيه إليه ونطلق العنان لآلية الإندماج التلقائي بين الفعل والإنفعال . فالعالم ذو دلالة حركية بالنسبة للإنسان الطبيعي بينما يظل العالم ذا دلالة عقلية أو مجردة عندما نتتبع باهتمام وتأن بالغين صيرورة اندماج الفعل بالإنفعال. فقد يفقد النظم قيمته الإيقاعية عندما نتتبع باهتمام توالي اللحظات الواحدة تلو الأخرى كما أن " الإيماءة الجسدية ذاتها le geste تفقد لدى المريض خاصيتها الميلودية التي تفصح عنها في الحياة الاعتيادية وتتحول بشكل مكشوف إلى مجموع الحركات الجزئية التي تتصل فيما بينها بعضها ببعض من البداية إلى النهاية على نحو دقيق[٢٠].

فالخاصية الميلودية التي تؤلف الحركة الجسدية لا تنحل إلى الحركات الجزئية المتألفة منها كما يتهيأ ذلك للمرضى وللمتفحص المدقق بالقدر الذي تمثل فيه الاستعارة خاصية ميلودية تفقد قوتها الإنجازية عندما نفكك العلاقة الإندماجية الميلودية القائمة بين عناصرها. إن الهاجس التحليلي المصاحب لمحاولة تفكيك الظاهرة الحركية أو المتصلة إلى عناصرها الأولية يدمر الظاهرة على الفور على نحو تدمير القوة الجمالية للاستعارة عندما نحللها إلى عناصرها المكونة . ويكاد ميرلوبونتي يعتبر أن منهج التفكيك أقرب إلى سلوك المرضى الذين لا يدركون القيمة الدلالية أو السيميولوجية للإندماج بين الفعل والإنفعال وبين الوعيين الحسي والحركي . فالمريض يدمر الظاهرة الدالة بعد إرجاعها إلى مكوناتها غير المندمجة ويفكك العلاقة الباطنية بين الإبصار وتحريك بؤبؤ العين[٢١] والإدراك البصري في حد ذاته تفاعل بين وعي حركي ووعي حسي ، وهو تفاعل تلقائي لا نكاد ننتبه إليه إلا عندما

تتفكك العلاقة العفوية بينهما في الحالات المرضية (عندما يصعب على المريض إنجاز حركات إرادية كان ينجزها بعفوية) أو أثناء التحليل الفيسيولوجي . وقد كان كارل بوهلر قد أشار إلى الوظيفة الدالة بالتبعية للحركات المحيطة بتحريك بؤبؤ العين في بداية العقد الثالث بقوله : "الأوضاع التي يتخذها البصر أمارات دالة بالتبعية synsemantische في مستواها العالي . يريد بؤبؤ العين الموجه على هذا النحو وذاك انفتاحا محدداً في جفني العين كي يقلب النظر حواليه ويريد مشاركة الحاجبين كشرفتين تشرفان عليه قبل أن يشرع في الكلام بشكل أوضح "[٢٢].

٦ - الإبهام والثخانة :

لقد كان التصور التقليدي يميز بين الظواهر كما تبدو للعين المجردة والشيء في ذاته بإطلاق القول . فالظواهر والأشياء المضافة إلينا تعكس الخصائص السطحية للأشياء التي تصل إلى عتبة الإدراك . بالمقابل ، تعكس الأشياء بإطلاق القول الخصائص الجوهرية التي تضاف إلى القدرات الإدراكية . على هذا النحو ، تختلف الشمس كظاهرة بالنسبة إلينا عن الشمس في ذاتها . فالإبهام في إدراك الشمس يرتبط بنسبية أدوات الإدراك وخاصيتها الإنسية ولا يتصل بالشمس في ذاتها . كذلك عندما ندرك خطأ " بأن العصا منكسرة داخل الماء " نعتقد ضرورة إضافة حكم تصحيحي يبرز كيف أن انعكاس الضوء على سطح الماء يتسبب في التباس الرؤية ولا يؤثر على " الطبيعة الحقيقية " للعصا وعلى استقامتها . فالعصا في ذاتها مستقيمة بينما تظهر منكسرة داخل الماء . والحال أن العصا تشكل مع الماء بنية جشتالتية متجانسة وتشكل مع محيطها خارج الماء بنية جشتلاتية أخرى . فالعلاقة الحياتية متلاحمة بين الذات المدركة والوجود المتوحش أو الوجود غير المقول " l'être non dit " وبين الجسد والعالم الذي يحيط به . تفيد التجربة العقلية وجود

وضع مثالي مستقيم للعصا ، بينما تبرز التجربة الحياتية أن العصا تندمج كل مرة مع محيطها اندماج أعضاء الجسم فيما بينها . لا يمكن الفصل إلا اصطناعياً بين العصا ومحيطها في الماء كما لا نفصل إلا اصطناعياً بين الشيء المفكر والشيء الممتد وبين النفس والجسد "فدبيب الحياة في الجسد ليس تركيبياً لأجزائه بعضها مع بعض (...) يوجد الجسد الإنساني بيننا عندما يحدث تقاطع جديد بين المشاهِد والمشاهَد الممكن وبين اللامس والملموس وبين العين والعين وبين اليد واليد وعندما يشتعل فتيل الحاس - المحسوس ، وعندما تلتهب هذه النار التي لن تكف عن الاشتعال ، إلى أن ترتفع هذه الواقعة التي داهمت الجسد "...[٢٣] وهذا الاندماج الحاصل في صلب الجسد صورة مثلى لطبيعة الاندماج في العالم الذي يقدم لنا صوراً معيشة للأشياء عوض صورها الإصطناعية التجزيئية . والإبهام لا يضاف إلى أدواتنا المعرفية بقدر ما يضاف إلى الأشياء ذاتها ولا نملك أن نميز في قولنا بأن الشمس قد طلعت تصوراً بطلموسياً متصلاً بطبيعة اللغات الإنسانية وتصوراً كوبرنيكياً متصلاً بمعرفتنا العلمية بخصوص النظام الشمسي . يظل التصور البطلموسي ثابتاً في التجربة الحياتية رغم اكتشاف كوبرنيك . يقول ميرلوبونتي معتمداً على نصوص هوسرل غير المنشورة أنذاك " لا يرقى ما ندركه إلى عتبة الشك والبرهنة بالرغم من كل تربية نقدية. إن الشمس " تطلع " بالنسبة للعالم والجاهل على السواء وتصوراتنا العلمية بخصوص النظام الشمسي تظل مجرد أقاويل (...)، فطلوع الشمس والمدرك بشكل عام " واقعي " "réel" فنحن نجعله على الفور جزءاً من العالم (...). فالتساؤل إن كان العالم واقعياً يعني الكف عن سماع ما يقال بما أن العالم على وجه الحقيقة ليس مجموع الأشياء التي تستطيع على الدوام وضعها موضع شك ، بل العالم خزان لا ينضب نستجلب فيه معين الأشياء . فالمدرك في كليته لا يضللنا "[٢٤].

كذلك لا تضللنا أعضاء الحس مادام أن العالم الذي ترسمه أمام الجسد ليس نتيجة صيرورة الأمثلة بقدر ما هو مجال حياتي يمتد امتداد

الجسد . فالوعي الحركي يرسم مع الوعي الحسي دائرة الموضوعات القصدية الممكنة . وأعضاء الحس لا تخدعنا في صيرورة الإدراك مادام أن الإدراك حلقة أولى في وضع اليد على الأشياء .

ويعتبر ديكارت من جهته كذلك إن الإدراك البصري في حد ذاته ليس مسؤولاً عن خداعنا . ونموذج الإدراك لديه ليس هو البصر بل اللمس . فالعميان حسب ديكارت " يرون بأيديهم "(٢٥).

بطبيعة الحال ، نعتقد أن آلية الإبصار تعتمد في جوهرها الفسيولوجي على إنتاج صورة مماثلة للشيء الخارجي وفق قوانين انعكاس الضوء وتأويل المخ له . ورغم أن ديكارت كان من مكتشفي قوانين غير أرسطية الطابع لانعكاس الضوء ، إلا أنه انتقد النموذج البصري للإدراك من خلال نقد مفهوم التماثل بين الشيء وصورته المنعكسة في المرآة " فالتشابه بين الشيء وصورته في المرآة لا يعدو أن يكون تعريفاً خارجياً بالنسبة إليهما "dénomination extérieure" ينتمي التشابه إلى التفكير . والعلاقة الواهية المتمثلة في التشابه ، هي في الأشياء علاقة إسقاط واضحة . فالديكارتي لا يتعرف على ذاته في المرآة : إنه يرى دمية بشرية ، يرى " خارجاً " . وله كل المبررات كي يعتقد بأن الآخرين يرونه على نفس النحو ، إلا أنه ليس لحمة بشرية لا بالنسبة إليه ولا بالنسبة للآخرين . إن " صورته " في المرآة إفراز لآليات الأشياء ، فإذا ما تعرف على ذاته فيها ، وإذا ما وجدها " تشابهها " فسيكون فكره هو المسؤول عن نسج هذا الرباط . والصورة المنعكسة في المرآة ليست شيئاً منه(٢٦).

كذلك ، لا يوجد حسب ديكارت تشابه بين الأيقونات والأشياء مثل تشابه الأنهار والأشجار مع اللوحات التي تعرضها ، أو مع تجلياتها في بؤبؤ العين . لا توجد علاقة تشابه بين الأشياء واللوحات الزيتية التي تصورها ، في الاتجاه الواقعي على الأقل ، أو بين الأشياء وصورها

في بؤبؤ العين ، بقدر ما أن الأشياء " تدفع الفكر إلى " التصور " على النحو الذي تقوم به العلامات والأقوال " التي لا تشبه في شيء الأشياء التي تدل عليها "[٢٧] " والمنحوتة التي ترسم وجهاً مألوفاً لدينا تقدم لنا مؤشرات كافية وعلامات غير مبهمة كي تتكون فينا فكرة الوجه الذي نعرفه . ففكرة الشيء لا تتولد من الإيقون بقدر ما يكون الإيقون مجرد "مناسبة " لتوليدها . وبذلك ، يصبح النظر إلى لوحة زيتية أقرب إلى صيرورة قراءة كتاب وإلى صيرورة ترجمتها إلى أفكار . والخلاصة هي أنه " كما أنه لا يوجد شيء ما ينتقل من الأشياء إلى يدي الأعمى ومن يديه إلى فكره كذلك ، لا يوجد شيء ينتقل من الأشياء إلى العين ومن العينين إلى الإدراك البصري . الإدراك البصري ليس تحول الأشياء ذاتها إلى إدراكها البصري ، وليس انتماء الأشياء ، على نحو مزدوج ، إلى العالم الرحب وإلى العالم الذاتي الضيق . إن الإدراك البصري فكر يؤول بشكل دقيق العلامات المعطاة في الجسد . فالتشابه نتيجة الإدراك وليس صيرورته "[٢٨] . يعني هذا أن العين تتوسل بالفكر كي تبصر شيئاً ، بينما يرمي ميرولوبنتي إلى تقديم الوجود دون أن يتوسطه مفهوم أو تصور أو فكر . جوهر التفكير ليس هو الوضوح والتميز أمام الذهن ، بل قدرة الجسد على ولوج عتمات الخفاء والتجلي . والإبهام الذي يلحق طبيعة الأشياء قابل للإستدراك في وعينا الحركي من خلال التعرف على ما خفي في صلب التجلي " فخطا سكة الحديد يلتقيان ولا يلتقيان كي يحتفظا هنالك بنفس المسافة الفاصلة ، والعالم الذي يوجد من زاوية منظوري كي يكون مستقلاً عني ، والذي يوجد من أجلي لغاية أنه يوجد من دوني ، كي يكون عالماً "[٢٩] .

بيد أن إبهام صلتي بالعالم يجعل خطين متوازيين يتقاطعان في اللانهاية (من زاوية منظور ممكن) ويمنع تقاطعهما كذلك في غياب أدنى منظور أو زاوية إدراك . من يسلم بجواز التوازي بين خطين إلى ما لا نهاية دون التقاء يجوز كذلك أن تحدث الشجرة صوتاً مرتفعاً بعد

سقوطها في عالم غير مسموع ولا يسكنه حيوان . يعني الإبهام هنا كذلك أن الشجرة تحدث صوت الارتطام بالأرض ، وأنها لا تحدثه كذلك . وإذا كان من المتعذر أن تتجلى الطبيعة أمامنا من دون أفق - بصرف النظر عن وجود الأفق وعدمه ، وهو سؤال مبهم لا يمكن البت فيه - تصبح كيفية الأشياء ملتبسة إلتباس الجسد ومعتمة كذلك بقدر عتمته " إن إبهام الوجود إلى العالم يتبين في إبهام الجسد ، ونفهم إبهام الجسد من خلال إبهام الزمان "[٣٠] فمن جهتي " برزت طبقة الوجود الجسدي الذي تورطت فيه رؤيتي البصرية ومن جهة الأشياء يظهر سيل من المنظورات التي تفرض علي القول بأن الشيء ذاته موجود دوماً عن بعد"[٣١].

من هذه الزاوية يعترض ميرلوبونتي على فكرة العلاقة الشفافة غير المبهمة لدى سارتر بين الوجود والعدم أي بين الموجود في ذاته الوضعي الخالص والموجود لذاته المعدوم الخالص " فالإدراك البصري ليس علاقة مباشرة بين الموجودين في ذاته ولذاته ونحن مدعوون إلى إعادة تعريف الرائي والعالم المرئي . فتحليلية الوجود والعدم هي الرائي الذي ينسى أن له جسداً والذي يحاول أن يعبر قسراً إلى الوجود الخالص والعدم الخالص من خلال الإقامة في الرؤية الخاصة والذي يتحول إلى كاشف للمجهول ؛ وهو الذي يحال على عتمة الرائي وعلى عمق الوجود"[٣٢]. إن نموذج الإدراك اعتماداً على نموذج الذات كنفي مستمر لذاتها وعلى الموضوع كإثبات خالص ينبني على مطمح الوصول إلى معرفة موضوعية وصريحة والحال أننا عندما " نضغط على هذه القناعات ونوقظ الحياة القصدية التي تولدها ، يتبين لنا هذا الوجود الموضوعي يتجذر في إبهامات الزمن "[٣٣].

٧ - الخاصية الزمانية :

إن الإدراك ذو خاصية زمانية ، مادامت الأشياء والزمان ذاته

يتشكلان من بنيات معتمة S. opaques بناء على راهن مبهم . أكد هوسرل من جانبه بأن وجود انطباع أصلي في التجربة الاختبارية يشكل مادة الوعي بالراهن الذي يتحول إلى وعي بالماضي بعد الانتقال من حدس الانطباع إلى تذكر حدسه . أما ميرلوبونتي فهو يعتبر من جهته أن معنى الحاضر الراهن هو الأهم وليس وجود مادة تجريبية حاضرة أمام الوعي. فالراهن يفتقر إلى دلالة صريحة غير مبهمة " يظهر الماضي والمستقبل عندما أنزع نحوهما . أنا لا أوجد لذاتي في الساعة الراهنة ، أنا موجود أيضاً إلى صبيحة هذا اليوم وهو موجود أيضاً إلى الليل الذي سيأتي . والراهن هو هذه اللحظة ، لكنه أيضاً هو هذا اليوم وهذه السنة وحياتي بالكامل (...) وأنا موجود سلفاً إلى الراهن الذي سيأتي ، كما أن إيماءتي موجودة سلفاً إلى هدفها سواء بسواء . أنا نفسي هذا الزمن ، وهو زمان " يدوم " إلا أنه لا يتدفق ولا يتغير "(٣٤).

كما أن معنى الماضي قد ينصرف إلى الشيء الذي أدركت بعض خصائصه ، ومعنى المستقبل قد ينصرف إلى الشيء الذي سأدرك خصائصه الأخرى . فالزمان موجود بالنسبة إلي لأنني موجود ضمنه كل مرة من خلال إسقاط معين لمعاني الحاضر والماضي والمستقبل . فقد يمتص الحاضر جزءاً عريضاً من الماضي وقد اعتبر بالمقابل اللحظة السالفة جزءاً من الماضي على النحو الذي اعتبر فيه العصر الجليدي جزءاً منه ، والذي يستوجب حضور الزمن في صلب تجربتي الإدراكية المبهمة هو أن الوجود ليس حاضراً أمامي دفعة واحدة وفي عمومه . فإدراك الوجه الواحد من العملة انفتاح في ذات الوقت على الوجه الآخر الممكن بالقدر الذي يصبح فيه إدراك الحاضر إنفتاحاً ، في ذات الوقت ، على المستقبل .

ويقدم ميرلوبونتي مراجعة شاملة لمنظور هوسرل للزمان من خلال ظاهريات الإدراك . فإذا كان هوسرل يعتقد أن الوعي بالزمان يعتمد

على تركيب لا إرادي بين التذكر والترقب rétention, protension ، يعدل ميرلوبونتي موقع التركيب بينهما " لا ينطلق التذكر والترقب من أنا مركزية (الوعي شبه القصدي ، ع لب) بل ينبع على نحو ما من حقلي الإدراكي ذاته الذي يجر خلفه أفق تذكراته الاحتفاظية ويعض على المستقبل بواسطة ترقباته "(٣٥).

وهكذا ، أنا لا أفكر بشكل واع في الأمسية التي ستأتي وفيما سيتلوها ، ومع ذلك فالأمسية " موجودة هناك " مثل الواجهة الخلفية من البيت الذي لا أدرك إلا واجهته الأمامية . وبما أن الحاضر انفتاح على لحظات مستقبلية متوالية ، كذلك فإن إدراك لحظة متجلية من الشيء انفتاح بذاته على الخصائص الموالية الخفية . والشيء في ذاته مجرد واجهة مستقبلية من واجهات الشيء التي أدركها كما أن المستقبل قد يتجسد في المكتبة التي سأزورها كما تمثل الماضي في المدينة التي عبرت دروبها . فالشيء في ذاته واجهة مكانية أخرى للظاهرة التي أدرك إحدى واجهاتها . وبما أن كل حاضر منفتح بالضرورة على مستقبله ، كذلك تنفتح كل واجهة مرئية في الشيء بالضرورة على واجهات خفية . وبما أنه يتعذر وجود حاضر بدون واجهته المستقبلية . كذلك تنفتح لحظات الشيء المدركة على لحظاته المستقبلية ليتحول الشيء في ذاته إلى مستقبل كل إدراك . فالشيء في ذاته موجود على بعد سنوات منا أو على بعد ساعات ، على النحو الذي نقول فيه بأن الرباط موجودة على بعد ثلاث ساعات من مدينة فاس . بهذا المعنى تصبح الرباط مستقبل تحركي إليها من فاس ، ويصبح المستقبل بعيداً أو قريباً بحسب وسيلة النقل المعتمدة للسفر إلى الرباط .

فهم العالم أداة لمعرفته

يؤدي إدماج الخصائص الأنتربلوجية السالفة في صلب فهمنا

للعالم إلى ميلاد مبحث فلسفي جديد " إنه يسائل تجربتنا حول العالم عما هو العالم قبل أن يكون شيئاً نتحدث عنه وبدهياً لذاته . وقبل أن يختصر إلى مجموعة من الدلالات الجاهزة والمتداولة ، يطرح هذا السؤال على حياتنا الصامتة ويتوجه إلى هذا الخليط منا ومن العالم ، وهو خليط يسبق التفكير ، لأن فحص الدلالات في ذاتها سيقدم لنا العالم مختزلاً إلى بنياتنا التركيبية وإجراءات الأمثلة ..." (٣٦).

ورغم أن نتائج البحث في مجال العالم الإدراكي الصامت يتحول إلى منتوج ثقافي مقول يتجنب الفهم تحويل المعرفة إلى أمثلة وتحويل العالم إلى أشياء كما لا يرجو " تصلب " الأشياء في سماء المثل أو في قعر الحس . لا تسمو الصلابة فوق عالم المظاهر كما لا تقع تحته ، بل هي نقطة التحامهما . إنها الرباط الذي يصل خيفة التجربة بمظاهرها الجزئية "(٣٧). وإذا كانت المعرفة التي تتوسل بالأمثلة ترمي التوصل إلى الوضوح والتميز ، فإن الفهم ينصب على البنيات المبهمة في الإدراك "نحن لا نحيا ولا نعرف في منتصف طرق الوقائع الثاخنة والأفكار الخالصة الشفافة ، بل في مفترق طرقهما وفي نقطة تقاطعهما . إنها النقطة التي تسجل فيها عائلات الوقائع familles de faits عمومها وقرابتها وتتجمع حول أبعاد ومكان وجودنا الفعلي الخاص . ليست بيئة الوجود الفعلي والماهية الخالصة شيئاً محيراً ، إننا لا نغادرها وليس لنا عنها بديل . أما الوقائع والماهيات فهي مجرد تجريدات "(٣٨) تشبه عائلات الوقائع كمفهوم يتجاوز الصيغة المنطقية للواقعة – حينما ذكر فتغنشتاين الشاب في افتتاح الرسالة المنطقية الفلسفية بأن العالم مجموع وقائع وليس مجموع أشياء – مفهوم التماثلات العائلية Familienähnlickeit لدى فتغنشتاين المتأخر أو مفهوم المفاهيم المبهمة synchytische Begriffe لدى بوهلر ، يبرز هذا التصور أن حدود المفاهيم غير محدودة بالدقة الكافية كأن نقول مثلاً بأن عبارة " كتاب " مبهمة ،

لأنه يتكون من مجال يتسع أو يضيق ، ابتداءً من الصحيفة المصنوعة من ورق البردي أو من جلد الماعز وانتهاءً بما نقرأه بواسطة الميكروفيلم ، وكأن أعرف على نحو تقريبي الحدود الفاصلة بين أفعال "مشى " و" جرى " و" هرول " مادام مجال تطبيق المفاهيم تقريبياً كما يظهر من عبارات " طويل " و" قصير " و" مدينة " و" قرية " إلخ.

تنتظم المفاهيم في عائلات نتعرف بإبهام على قرابة أفرادها بعضها ببعض . إلا أن غلبة التماثلات العائلية في مجال الوقائع لدى ميرلوبونتي ومجال المفاهيم لدى فتغنشتاين وبوهلر لا تمنع إمكان التواصل والاستعمال اللغوي بغية التفاهم . كذلك ، فإن اعتراض ميرلوبونتي على الوجود المقول بغية الوجود الخام واعتراضه على الدلالة الثابتة بغية الإلحاح على الإبهام لا يحولان دون تحقيق الإنجاز اللغوي في الفلسفة (إذا كانت الفلسفة تستطيع الكلام ، فلأن اللغة ليست متحف دلالات ثابتة معطاة . قدرة الفلسفة التراكمية ناتجة بذاتها عن قدرة الاستباق والامتلاك المسبق ، لأننا لا نتحدث فقط عما نعرفه ... لأن اللغة تعبر عن صيرورة جنينية تشكل جزءاً منها ... إن السؤال الملح هو إن كانت الفلسفة قادرة على تحقيق ذاتها باعتبارها إعادة اكتشاف الوجود الخام بواسطة اللغة الفصحى أو إن لم يكن يجدر بالفلسفة أن تستعمل اللغة على نحو يجردها من دلالتها المباشرة لتسويقها بما تسعى إلى قوله)[٣٩].

فالفلسفة هي التصديق الإدراكي الذي يتساءل عن نفسه . والفلسفة ليست حكماً منطقياً ولا معرفة مجردة بقدر ما هي *رأي أصلي* opinion originaire ويفضل ميرلوبونتي تحكيم الرأي على تحكيم القضية البرهانية (فالفعل المقولي ليس واقعة نهائية . إنه يتأسس في صلب *موقف* Attitude معين Einstellung وتتأسس اللغة ذاتها في صلب هذا الموقف ، بحيث إنه من غير الوارد أن نقيم اللغة على الفكر

الخالص)(٤٠). يغفل التركيز المتضخم على الفكر الموضوعي ، بناء على الأمثلة ، قدرة الانفتاح على حياة الوعي . فهي الحياة (أي الحياة العارفة وحياة الرغبة والحياة الإدراكية وهي الحياة التي تتضمن وجود *قوس قصدي* يسقط حولنا ماضينا ومستقبلنا ووسطنا الإنساني ووضعيتنا الفيزيائية ووضعيتنا الأدلوجية ووضعيتنا الأخلاقية أو هو القوس الذي يجعلنا نحتل موقعنا ضمن هذه العلاقات . هذا القوس القصدي هو الذي يشكل وحدة الحواس والعقل ووحدة الحساسية والحركية)(٤١). لا تتمثل مهمة الفلسفة في الانطلاق من " أنا أفكر " بل من " أنا أستطيع " "je peux" بحيث أن الوعي الحركي motricité يتحول إلى " قصدية أصلية"(٤٢).

خاتمة

إن التراجع عن المعرفة الموضوعية إلى فهم الحياة الإدراكية – الحركية يندرج ضمن حركية شاملة للعودة إلى العالم المعيش لدى هوسرل أو للعودة من الموجود إلى الوجود كما حدث مع هيدجر . إلا أنه تراجع لدى ميرلوبونتي عن العالم المقول إلى العالم الخام غير الموضوعي ، أي عن المستوى اللغوي – المنطقي إلى المستوى الإدراكي وعن الأدوات الواصفة للواقع Derstellung إلى التعبير عن الموقف الإدراكي Einstellung . ويبدو أن ميرلوبونتي لم ينكر أهمية وظيفة وصف الواقع ، كما كان قد ظهر قبل ذلك بجلاء مع بوهلر ، إلا أنه فضل التركيز على دراسة المواقف الإدراكية من خلال الوظيفة التعبيرية ، وهو مصطلح كان حاضراً بقوة في الفلسفة الألمانية التي يعتبر ميرلوبونتي من أهم قرائها . لكن ، بينما حافظ بوهلر على التوازن بين الوظائف التعبيرية والوصفية للواقع والتواصلية – مع إيلاء الوظيفة الثانية أهمية خاصة بحكم الارتباط المباشر بين اللغة والواقع بصرف

النظر عن الحياة الإدراكية - عمد ميرلوبونتي إلى إهمال الوظيفة الوصفية بقوله (إن النشاط المقولي أسلوب معين من العودة إلى العالم قبل أن يكون فكراً أو معرفة ، وهو على نحو متبادل أسلوب التجربة أو هيئة منها)[43] كما أن ميرلوبونتي اعترض صراحة على أهمية " التمثيل الوصفي للواقع " كوظيفة أساسية لدى بوهلر في تفسير الاضطرابات اللغوية ، كما اعترض على إقامة اللغة على قاعدة الفكر - بالمعنى السابق - ويبدو أن ميرلوبونتي يحدث ترابطاً بين إدراك البعد اللغوي وبين الانتقال على الفور إلى وظيفة وصف الواقع ، مدرجاً مقابلها الألماني Darstellung في مقابل وظيفة التعبير (Ausdruck) ويستحضر ميرلوبونتي المصطلحات الثلاث وهي التعبير والوصف والدلالة من أعمال أرنست كاسيرر (فلسفة الأشكال الرمزية ١٩٢٣) بينما كان التمييز حاضراً سلفاً بقوة في أعمال أستاذ كاسيرر وهو كارل بوهلر . ويظهر أن مجرد إدخال الاستعمال اللغوي لا يعني بالضرورة الانتقال من التعبير إلى الوصف كما يقول (جسدي هو محل ، أو قل ، التحقق ذاته لظاهرة التعبير "Ausdruck" وتحمل التجربة البصرية والتجربة السمعية فيه في بطنهما الواحدة منهما الأخرى . وقيمتهما التعبيرية تؤسس الوحدة السابقة على الحمل المنطقي للعالم المدرك ، وبواسطتها التعبير اللغوي Darstellung)[44] . كما يبدو أن ميرلوبونتي يربط مباشرة ، أحياناً أخرى، بين إدخال الوعي (في انفصال عن بعده الحركي) وبين الانتقال إلى وظيفة التمثل الوصفي للواقع ، كقوله (يعني تحريك الجسد أن تقصد الأشياء بواسطته ، أن تتركه يستجيب لندائها الذي يمتد إليه خارج أدنى تمثل . والحركية motricité لا تشغل وظيفة خادمة للوعي الذي ينقل الجسد إلى الحيز المكاني الذي سبق لنا تمثلته[45] . عندما أرفع يدي في اتجاه شيء ما لا أوجهها صوب شيء تمثلته ، بل صوب شيء أشرف عليه وأتحفز إليه وأرنو إليه على نحو مستبق . فأنا لا أتمثل الشيء كي أعرفه (بل أنا أتعلم الحركة عندما يكون الجسد قد فهمها أي عندما يكون قد أدمجها في عالمه أو تجسدها)[46] . ويبدو في الأخير

أن ميرلوبونتي لا يستبعد التمثل الوصفي بل يستبعد التمثل عامة كوظيفة قصدية أولية في الوعي كما كان الشأن في بداية الظاهراتية . فالوعي الحركي ، اعتماداً على الإيمان الإدراكي ، هو منطلق فهم العالم ، بينما يدخل الوعي الخالص والتمثل واللغة مستويات معرفة مستقلة عن منظور الجسد وعن آفاقه الحياتية .

الهوامش

١ - مارتي ١١٥ .

٢ - ميرلوبونتي ١٨/٤٥ .

٣ - ميرلوبونتي ١٨/٤٥ .

٤ - ميرلوبونتي ٣٦٩/٤٥ .

٥ - ميرلوبونتي ٢٧/٦٦٤ .

٦ - ميرلوبونتي ١٢٢/٦٤ .

٧ - ميرلوبونتي ٣٠٥/٤٥ .

٨ - ميرلوبونتي ٣٠٥ .

٩ - ميرلوبونتي ٢٩٩/٤٥ .

١٠ - ميرلوبونتي ٦٤٤/٤٥ .

١١ - ميرلوبونتي ٣٥٨/٤٥ .

١٢ - ميرلوبونتي ٢١٦/٤٥ - ٢١٧ .

١٣ - ميرلوبونتي ١١٣/٤٥ .

١٤ - بوهلر ٣٥٦/٦٥ .

١٥ - انظر اينس ٤٧ .

١٦ - اينس ٤٤ - ٤٥ .

١٧ - انظر بوهلر ٣٤٦ .

١٨ - اينس ٤٥ .

١٩ - ميرلوبونتي ٢٦٨/٤٥ - ٢٦٩ .

٢٠ - ميرلوبونتي ١٢٢/٤٥ .

٢١ - ميرلوبونتي ١٧/٦٦٤ .

٢٢ - بوهلر ٣٣ - ٢٠٧ .

٢٣ - ميرلوبونتي ٢١/٦٦٤ .

٢٤ – ميرلوبونتي ٣٩٦/٤٥ .

٢٥ – انظر ميرلوبونتي ٣٧/٦٦٤ .

٢٦ – ميرلوبونتي ٣٩/٦٦٤ .

٢٧ – ديكارت في ميرلوبونتي ٣٩/٦٦٤ – ٤٠ .

٢٨ – ميرلوبونتي ٤١/٦٦٤ .

٢٩ – ميرلوبونتي ٨٤/٦٦٤ .

٣٠ – ميرلوبونتي ١٠١/٤٥ .

٣١ – ميرلوبونتي ١٠٨/٦٤ .

٣٢ – ميرلوبونتي ٦٤ ، ١٠٨ .

٣٣ – ميرلوبونتي ٤٥، ٣٨٤ .

٣٤ – ميرلوبونتي ٤٥ ، ٤٨١ .

٣٥ – ميرلوبونتي ٤٥ ، ٤٧٦ .

٣٦ – ميرلوبونتي ٦٤ / ١٣٨ .

٣٧ – ميرلوبونتي ٦٤ – ١٥٥ .

٣٨ – ميرلوبونتي ٦٤ – ١٥٦ .

٣٩ – ميرلوبونتي ١٣٩/٦٤ .

٤٠ – ميرلوبونتي ٢٢٤/٤٥ .

٤١ – ميرلوبونتي ١٥٨/٤٥ .

٤٢ – ميرلوبونتي ١٦٠/٤٥ .

٤٣ – ميرلوبونتي ٢٢٢/٤٥ .

٤٤ – ميرلوبونتي ٢٧١/٤٥ .

٤٥ – ميرلوبونتي ١٦١/٤٥ .

٤٦ – ميرلوبونتي ١٦٠/٤٥ – ١٦١ .

المراجع الأساسية

1 - Bühler (k.) 33, Ausdruckstheorie. Jean. 1933 .

2 - Bühler (k.) 65, Sprachtheorie. UTB, Stuttgart. 1965.

3 - Engel (P). Philosophie et Psychologie. Gallimard. 1996.

4 - Innis R. 82, Karl Bühler : Semiotic foundations of language Theory. New York and London, Plenum Press. 1982.

5 - Mary, Raum und zeit. Max Neimeyer, Halle 1916.

6 - Merleau-Ponty (M) 45, la phénoménologie de la perception. Gallimard. 1945.

7 - Merleau-Ponty (M) 64, le visible et l'invisible. Tel, Gallimard. 1964.

8 - Merleau-Ponty (M) 664, L'oeil L'esprit. Folio, Gallimard. 1964.

9 - Merleau-Ponty (M), Eloge de la philosophie. Folio, Gallimard. 1953 - 1960.

10 - Merleau-Ponty (M) 62, Résumés de Cours. Tel Gallimard 1968.

* * *

الاتجاه السيميوطيقي

في قراءة النص المسرحي

تحليل ونقد

عبدالحميد إبراهيم شيحة

حتى وقت قريب كان النص المسرحي يُدرس باعتباره فرعاً من فروع الدراسات الأدبية في المعاهد والأقسام الأكاديمية ، ويخضع لما تخضع له من المعايير والإجراءات النقدية التي تتعامل معه نصاً مكتوباً ومنشوراً بين دفتي كتاب . وفي هذه الحالة كان الطلاب يتناولون النص المسرحي في قاعات الدراسة ، كما يتناولون النص الشعري أو الروائي ، في ضوء تحليل نقدي لعناصر البنية المسرحية من حبكة وصراع ، وأحداث وشخصيات ، ولغة وحوار، وما ينشأ عنها جميعاً من توتر ومفارقة . ولعل مرد ذلك إلى سبب مدرسي ومنهجي معاً : " فمن ناحية فصلت الأقسام الأكاديمية فصلاً حاداً بين الدراسة الأدبية Literary ودراسات المسرح Theatre studies ، دون مراعاة لخصوصية النص الدرامي وكونه نصاً متعدد الوسائط Multimedial ؛ وكانت النتيجة إنحيازاً مطلقاً إما إلى النص المكتوب ، وإما إلى تجسيده تمثيلاً على خشبة المسرح . ومن ناحية أخرى أولى النقد الشكلاني والنقد الجديد اهتماماً خاصاً لنظرية اللغة ، وأهملوا الجنس الدرامي الذي لم يكن التعبير اللغوي من أخص سماته "(1).

وكان البحث النقدي في الدراسات المطروحة ينهج في الغالب منهجاً وصفياً يستخلص الأسس والمبادىء التي تقوم عليها الدراما باعتبارها جنساً " أدبياً " تطور عبر القرون منذ أن أرسى أرسطو (٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م) - استقراء للفن الدرامي " المعروف آنذاك - بعض معالم "النظرية المسرحية " التي ظلت تتحكم في مسيرة النقد المسرحي لفترة طويلة وقد ترك التحليل النفسي Psychoanalysis بصمات مميزة على النقد الأدبي حيث لعبت بعض النصوص الأدبية دور الوسيط بين

الممارسة العلاجية والتنظير بغية بلورة الافتراضات وصياغتها في إطار نظريات محددة . وفتحت تطبيقات التحليل النفسي آفاقاً جديدة في النقد الأدبي يحصرها تيري إيجبلتون حسب أهمية موضوعها في أربعة آفاق ، تتمركز كلها حول النص : إما من خلال المؤلف author ، أو المضمون content ، أو البناء الشكلي formal construction ، أو القارىء reader[٢]. وعلى الرغم من إنجازات التحليل النفسي على صعيدي المؤلف والمضمون ، فإنها قصرت اهتماماتها في الأدب المسرحي على تحليل شخصيات بعض الأعمال الدرامية ، وتفسير سلوكياتها تفسيراً نفسياً لا يخلو من مزالق وإشكاليات بحثاً عن عقدة التناقض المتحكّمة في نفسية المؤلف .

ولا يتسع مجال البحث الحالي لمناقشة التفاصيل المتعلقة بالمداخل الوصفية أو التحليلية النفسية التي قصرت نشاطها على النص المسرحي المكتوب في محاولة لقراءته قراءة " أدبية "، أو لاستخلاص طروحات تفيد بالتأكيد في تفسيره ، ولكنها لا تراعي طبيعة الفن الدرامي من حيث كونه تجربة ذات خصوصية معرفية يثريها التواصل عن طريق العرض stage performance . ومرد هذا - في اعتقادي - إلى الخلط الذي يحكم آلية القراءة التي تربط بين العالم الخارجي أو الواقع وما يحصل به من تناقضات ، وبين النص المسرحي الذي ينطوي على تناقضاته الداخلية الخاصة . ولما كان النقد المسرحي - ومازال - يبحث باستمرار عن المعرفة التي تعمق رؤيته في النص الدرامي ومقاربة العرض في شموليته وتماسكه أو تفككه ، فإن المدخل السيميوطيقي the semiotic approach بآلياته التي تنصرف أساساً إلى بحث الوسائل المساعدة للتوصل إلى أفضل الصيغ لأداء المعنى في النص الدرامي وتجسيده في شكل عرض مسرحي ، يجد في النص ذاته ما يعين على توجيه القراءة توجيهاً صحيحاً . ولمّا كان النص الدرامي المكتوب أيضاً

هو الشيء الثابت على مر الزمن من الاحتفالية المسرحية ، سواء على مستوى العرض أداء وإخراجاً ، أو على مستوى التلقي جمهورا وتفسيراً، فإن كثيراً من النقاد والدارسين يعتبرونه العنصر الأساسي في الدراما ؛ بل إنه قد " صار في الغالب مرادفاً للعملية الدرامية بأسرها ، وشيئاً مماثلاً لنظرية " المثل الأفلاطونية "، حيث العرض وحده – في أحسن الأحوال – تجسيد ناقص لهذه الهوية الميتافيزيقية "[٣].

ومن ثم سيركز هذا البحث على عنصرين أساسيين في تحليل النص الدرامي يمثلان نقطة الالتقاء بين النص المكتوب والعرض المكمّل له ، ومجالاً لإعمال الإجراء السيميوطيقي ؛ وهذان العنصران هما : الشخصية المسرحية ، والخطاب المسرحي في شقّي الحوار والإرشادات المسرحية ؛ ليخلص بعد ذلك إلى تسجيل بعض الملاحظات النقدية على هذا الاتجاه .

مقدمة :

خلال العقد الأول من القرن العشرين ، وبالتحديد بين سنتي ١٩٠٦ – ١٩١١ ، ارتاد عالم اللغة السويسري فرديناند دي سوسير (١٨٥٧ – ١٩١٣) حقل الدراسات اللغوية في محاضراته عن اللسانيات العامة التي نشرت سنة ١٩١٥ بعد وفاته ، مبشراً بمنهج جيد يقوم على دراسة بنية اللغة في بعديها المتراكم عبر الزمن diachronic والآني الدارج synchronic . وانطلاقاً من هذه الثنائية التي تتميز بها البنية اللغوية ، أخذ يفرق بين الطاقة اللغوية المجردة langue والكلام parole باعتباره ملفوظاً محدداً . وانتهت دراسته إلى أن اللغة نظام من العلامات تنقسم فيه العلامة اللغوية linguistic sign إلى ثنائية تتكون من دال signifier ومدلول signified ، أو صورة صوتية مادية وتصور ذهني غير

مادي . وعلاقة كل منهما بالآخر اعتباطية ، مما يضفي على اللغة حرية الحركة ، والقدرة على التحول واللعب بالدوال المتشابهة لإنتاج مدلولات جديدة ، لا نستطيع إدراك معانيها إلا بدراسة الوحدات الصوتية الصغرى للغة في علاقتها بالكل ، أي تبني منهج بنيوي يحلل نظام اللغة لنكتشف كيف يتواصل الناس وينظمون أمور حياتهم .

وعلى الرغم من أن جهود دي سوسير لم تربط نظام العلامات اللغوي – أو السيميولوجيا semiology – بنظرية اتصال محددة ، ناهيك عن تحليل أداء العلامات في نص له شفراته وقوانينه التي تحكمه كالنص الدرامي ، فإن كتابات الفيلسوف الأمريكي تشارلز بيرس Charles S. Perice (١٨٣٩ – ١٩١٤) كانت تؤسس للسيميوطيقا semiotics التي لم تقصر العلاقة اللغوية على علاقة الدال بالمدلول فحسب كما ذهب دي سوسير ، بل ربطت هذه العلاقة بالمرجع أو العالم الخارجي . وخلاصة هذه النظرية ، بطريقة مبسطة ، أن العلامة sing هي كيان مادي يتمتع بخاصية التوصيل المعرفي ؛ لأنها تدل على شيء في الواقع : إما عن طريق تجسيده تجسيداً تقرنه المشابهة similitude بموضوعه كالرسم التصويري والتصوير الفوتوغرافي ، وهذه هي العلامة الأيقونية iconic؛ وإما أن تصله بموضوعه شواهد مادية أو مجاورة contiguity كالتثاؤب الذي يدل على اقتراب النوم ، والدخان الذي يدل على وجود النار ، وهذه العلامة الطبيعية هي ما يطلق عليه بيرس المؤشر index ؛ وأخيراً تتحقق العلامة اللغوية ليس عن طريق أيٍّ مما سبق ، بل تقوم على اتفاق أو قانون عرفي conventional بين العلامة وموضوعها ، كما نلاحظ في دلالة الحمامة على السلام مثلاً ، وهذه العلامة العرفية هي الرمز symbol[٤] .

وبناء على هذ الرؤية ، اجتهدت بعض الدراسات السيميوطيقية

المبكرة أن تقدم المسرح باعتباره نشاطاً أيقونياً يجسده التمثيل ، ولكنها صادفت عقبات جمة في محاولة تطبيقها على العلاقة المسرحية التي تتميز بالمراوغة والتعقيد وحرية التحول ؛ وتستعصى أحياناً على التصنيف في نوع واحد من الأنواع السابقة عند بيرس . ذلك أنه " من البديهي تكون العلامة أيقونة ومؤشراً ورمزاً في ذات الوقت تقريباً ، ووفقاً لوظيفتها وكيفية استخدامها ، وليس فقط لطبيعتها : فمن ذا الذي يستطيع أن يحدد ما إذا كان اللون الأسود ، وهو لون الحداد في الغرب (أما في آسيا فهو اللون الأبيض) ، أيقونة أم مؤشراً أم رمزاً "(٥).

ومهما يكن من شأن تطور الدراسات اللغوية في حقل اللسانيات، فقد كان لها أثر ملموس في تطور الفكر النقدي في القرن العشرين ، وفي تغيير الرؤية إلى الأدب بوصفه نشاطاً لغوياً في المقام الأول ونستطيع أن نلمس آثارها لدى الشكلانيين الروس ، وحلقة براغ اللسانية .

فالشكلانيون الروس ، وعلى رأسهم بوريس إيخنباوم Boris Richenbaum ورومان ياكبسون Roman Jakobson وفكتور شكلوفسكي Victor Shklovsky ، عنوا بالتفريق بين اللغة الأدبية أو الفنية ولغة الحياة اليومية ، وانصرفوا إلى دراسة البنى الأدبية وتحليلها ، بغية الوصول إلى العناصر التي تؤسس " أدبية literariness " النص ؛ وربطوا غاية الفن بما يحدثه من إيقاظ مداركنا ووعينا بالحياة عن طريق "التغريب " أو نزع الألفة عن الأشياء defamiliarisation ، إذ يوجد الفن – كما يقول شكلوفسكي – " ليجعلنا نحس بالأشياء ، ليجعل الحجر صلداً stony ، وغايته أن ينفذ إلى سحرها الكامن كما نستشعره لا كما هي عليه في الواقع . ووسيلة الفن أن ينزع الألفة من موضوعاته ، وأن يضفي صعوبة على أشكاله ، وأن يطيل عملية إدراكه ؛ لأن إطالة

الإحساس بالتجربة الفنية هي غاية جمالية في ذاتها . *إن الفن هو وسيلة النفاذ إلى جوهر فنية الموضوع ، أما الموضوع نفسه فليس بذي أهمية* "[٦].

وعلى صعيد التجريب المسرحي ، اتخذت رؤية الشكلانيين الروس التغريبية منحنى جديداً على يد برتولوت بريخت (١٨٩٨ – ١٩٥٦) ، الذي رأى التجربة المسرحية مجموعة من العلامات يمكن أن توظف في إطار جديد كي تكسر ألفة طالما اعتاد عليها المتفرج وهو يشاهد الموقف المسرحي[٧]. ولم تكن العلامات المسرحية التي وظفها بريخت في مسرحه الملحمي epic theater لإثارة شعور التغريب ، محكومة فحسب بمنطلقاته الإيديولوجية باعتباره ماركسياً وضع نصب عينيه المزاوجة بين الطرح السياسي والغاية الترفيهية ، وإنما كانت أيضاً نابعة من رؤيته مخرجاً قام بإخراج كثير من الأعمال المسرحية .

أما حلقة براغ اللسانية التي تأسست في عام ١٩٢٦ ، واستمر نشاطها الخصب قرابة عشر سنوات ، فقد نشرت بعد ثلاث سنوات من تأسيسها برنامجاً طموحاً يعبر عن نظرية مخصوصة في اللغة ظل روادها متمسكين بأساسياته حتى بعد انتقال نشاط أعضائها إلى بيئات مختلفة . ومن بين ما جاء في هذا البرنامج النقاط الآتية :

" – اللغة نظام يتكون من وسائل تعبيرية ، تؤدي وظيفتها في تشجيع الفهم المتبادل ؛ ولذلك ينبغي على اللسانيين أن يدرسوا الوظيفية الفعلية لأحداث النطق الملموسة : ما الذي يجري توصيله ؟ وكيف ؟ وإلى أين ؟ وفي أي مناسبة ؟.

– اللغة حقيقة واقعية ، ونمطها محكوم إلى حد كبير بعوامل خارجية (غير لسانية) وهي : الوسط الاجتماعي ، والمتلقي الذي يتجه إليه التواصل ، والموضوع الذي يشمله التواصل . وهكذا يكون من

الضروري التمييز – في النظرية والتطبيق كليهما – بين لغة الثقافة ولغة الأعمال الأدبية ، وبين لغة الدورية العلمية والصحيفة ، وبين لغة الشارع ولغة المكتب .. إلخ .

– تشتمل اللغة على نوعين من تجليات الشخصية الإنسانية : تجلٍّ ذهني وتجلٍّ عاطفي . ولذلك كان على البحث اللساني أيضاً أن يحيط بالعلاقة القائمة بين أشكال اللغة التي بها يتم توصيل الأفكار والعواطف على التعاقب .

– اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة لا تتطابقان ، ولكل منهما خصائصه المميزة ولابد إذن من فحص العلاقة بين لغة الكتابة ولغة النطق ...[8].

وفي مجال التطبيق حاول منظرو حلقة براغ الأوائل اتباع منهج سيميوطيقي مستمد من هذا البرنامج ، لتحليل كافة الأنشطة الفنية والأدبية ، ووجدوا في نموذج دي سوسير القائل بثنائية البنية اللغوية حقلاً خصباً لدراسة الشفرات المتداولة في بعض أشكال المسرح ، وبخاصة المسرح الشعبي التشيكي ، والمسرح الصيني ، وقد صار هذا النموذج فيما بعد أساساً لمزيد من التوسع في التطبيق على الفن بصفة عامة . يقول فيلكس فودشكا Felix Vodi ka :

" نستطيع أن ننقل مفهوم اللغة la langue والكلام la parole من ميدان الظواهر اللغوية إلى الفن . فإذا كان لزاماً على المستمع أن يمتلك ناصية اللغة – أي اللغة باعتبارها واقعاً اجتماعياً – كي يفهم المنطوق الفردي للمتكلم ، فكذلك على متلقي observer الفن أن يكون مستعداً لتلقي العرض الفردي من الممثل ، أو من أي فنان آخر ، أو بتعبير آخر أساليبه الخاصة في أداء الكلام ، حسب قدرته

(أي المتلقي) على امتلاك ناصية لغة هذا الفن وأنظمته الاجتماعية . وهذه هي نقطة الالتقاء بين حقل اللغة ومجال الفن "(٩).

ولعل من أهم المبادئ التي أرساها الممارسون الرواد من أعضاء حلقة براغ على صعيد التحليل السيميوطيقي لعناصر التجربة المسرحية ، أنهم لم يشغلوا أنفسهم بالفصل الحاد بين النص الدرامي / نص المؤلف ، والنص المسرحي / نص المخرج أو العرض ؛ إذ نظروا إلى الدراما على أنها نصٌّ متعدد الوسائط لا ينبغي أن نفرق فيه بين الوظيفة الأدبية والوظيفة المسرحية . يقول جيري فلتروسكي Jiri Veltrosusky في مقالته الرائدة " النص الدرامي باعتباره عنصراً مسرحياً أساسياً "Dramatic Text as Component of Theatre" (١٩٤١) :

" إن الخلاف المشتعل حوله طبيعة الدراما ، وما إن كانت جنساً أدبياً أو قطعة مسرحية ، خلاف جد عقيم ؛ إذ إن هذا لا ينفي ذلك . فالدراما عمل أدبي ما في ذلك شك ، ولا تتطلب أكثر من مجرد القراءة كي تستقر في وجدان الناس ؛ إلا أنها في الوقت ذاته نص قصد به في الغالب أن يكون الإطار اللفظي للعرض المسرحي "(١٠).

ومن هذا المنطلق ينصرف البحث إلى تناول ما في النص الدرامي من معطيات لا يقتصر وجودها على أداء الوظيفة الأدبية فحسب، وإنما تساعد أيضاً ، وبدرجة كبيرة ، على تحديد الآفاق التي يمكن أن تمتد إليها رؤية الإخراج في العرض . إن التحليل السيميوطيقي - بإجراءاته الدقيقة - يستنفر طاقات هذه المعطيات النصية بغية الوصول إلى أفضل الصيغ لأداء المعنى ، وتحقيق الغاية من التجربة المسرحية بوصفها تجربة ذات أبعاد بالغة الثراء ومحددة الإطار زماناً مكاناً .

الشخصية الدرامية والتحليل السيميوطيقي :

فتحت نظرية دي سوسير ورؤية الشكلانيين الروس آفاقاً جديدة للبحث اللساني في الأدب ، وبخاصة الأدب الروائي ، فقدم فلاديمير بروب V. Propp كتابه *موروفولوجيا الحكاية الشعبية Morphology of the Folktale* (١٩٢٨) ، الذي أخضع فيه طائفة من الحكايات الشعبية للتحليل البنيوي ، قاصداً بذلك أن يضع " أجرومية taxonomy "، أو تصنيفاً لهذه الحكايات على أساس وظيفة الشخصية ، أو دورها function في بناء الحبكة والحكاية بصفة عامة . وكانت النتيجة الأساسية التي توصل إليها هي أن عدد الأدوار التي تلعبها الشخصيات في الحكايات الشعبية محدود للغاية ، على كثرة أعداد الشخصيات وبتحليل عناصر هذه الأدوار ، التي بلغت واحداً وثلاثين دوراً لا تخرج عنها الشخصيات ، انتهى إلى أن الحكايات الشعبية متجانسة على المستوى البنيوي ، وتجمع بينها العوامل الرئيسية التالية :

١ - إن أدوار الشخصيات تمثل عناصر الاستقرار والثبات في الحكاية tale ، بغض النظر عن الطريقة والوسائل التي تحقق بها ذلك ، أي أنها تمثل مكونات الحكاية .

٢ - إن سياق الأدوار في تواترها وإطرادها متطابق على الدوام.

٣ - إن كل الحكايات الشعبية تنتمي إلى نمط واحد من ناحية بنائها .

وتتوزع هذه الأدوار جميعاً على سبعة " مجالات للحدث spheres of action طبقاً لما تؤديه الشخصيات ، وهي :

١ - مجال الشر ويؤديه الشرير the Villain .

٢ – مجال العطاء ويمثله الواهب the donor الذي يتمسك بقيم الخير .

٣ – مجال النجدة ويمثله المساعد the helper الذي يخف لنجدة البطل .

٤ – مجال الرغبة وتمثله الأميرة the princess التي تعد البطل بالزواج مقابل إنجاز أعمال معينة .

٥ – مجال الوساطة ويقوم به الشخص " المراسلة " the dispatcher الذي يكلف بتنفيذ بعض مهام البطل .

٦ – مجال البطولة الحقيقية ويؤديه البطل the hero .

٧ – مجال البطولة المزيفة ويقوم به البطل المزيَّف the false hero الذي ينتحل دور البطل الحقيقي (١١) .

ولسنا هنا بصدد الإفاضة في تطور هذه الرؤية السيميوطيقية في ميدان دراسات الأدب الشعبي وتأثيرها في التحليل البنيوي للأشكال السردية بعد بروب ، بقدر ما يعنينا أن نشير إلى أن تحليلات بروب ذاعت لدى أصحاب الاتجاهات البنيوية في الغرب عامة وفي فرنسا بصفة خاصة ، واتخذوها أساساً لكثير من بحوثهم النظرية . ومن هؤلاء ألجير داجريماس A. Greimas الذي قدم في كتابه *علم الدلالة البنيوية* *Sémantique Structurale* (١٩٦٦) نموذج العوامل الفاعلة actants . وإذا كانت رؤية جريماس قد اعتمدت أصلاً على النحو النصي ، حيث اعتبرت النص جملة كبرى ، أو تركيباً قائماً بذاته ينظر إليه من خلال عوامله actants وعلاقاتها فيما بينها ، فإنها كانت أيضاً تطويراً بارعاً لنظرية بروب وتحليلاته :

" إذ بينما كان هدف بروب هو دراسة نوع بعينه من القصص ،

فإن هدف جريماس هو الوصول إلى " القواعد " الكلية للنص عموماً ، عن طريق تطبيق التحليل الدلالي لبنية الجملة على هذه القواعد . ويستبدل جريماس بمجالات الحدث السبعة عند بروب ثلاث أزواج من الثنائيات المتعارضة تتضمن كل الأدوار [functions] التي أشار إليها بروب :

فاعل / مفعول

مرسل / مستقبل

مساعد / معارض

وترسم هذه الأزواج ثلاثة نماذج رئيسية يمكن أن تتكرر في كل ألوان القص :

رغبة ، أو بحث ، أو هدف (فاعل / مفعول) .

اتصال (مرسل / مستقبل) .

دعم إضافي أو إعاقة (مساعد / معارض) .

وإذا طبقنا هذه النماذج على مسرحية سوفوكليس (أوديب ملكاً) فلا شك أننا سوف نصل إلى تحليل أكثر نفاذاً مما لو استخدمنا مقولات بروب .

١ - أوديب يبحث عن قاتل لايوس ، ومن المفارقات الساخرة أنه يبحث نفسه (فهو الفاعل والمفعول في آن واحد) .

٢ - كاهن أبولو يتنبأ بخطايا أوديب . تريزياس وجوكاستا والراعي كلهم يؤكدون صدق النبوءة بقصد أو بدون قصد ، فالمسرحية تدور حول سوء فهم أوديب للرسالة .

٣ - تريزياس وجوكاستا يحاولان منع أوديب من اكتشاف

القاتل بينما يساعده الراعي – بغير قصد – في البحث ، وأوديب نفسه يعرقل التفسير السليم للرسالة "(١٢).

ومن الواضح أن نموذج العوامل الفاعلة لدى جريماس قد اقترب إلى حد ما من ميدان تحليل النص المسرحي ، أو بعبارة أخرى : قدم رؤية تصلح لتحليل بعض عناصر البنية المسرحية ، وظهرت فعاليته في تحليل القص أو الحكاية . ولكن مهما بلغت دقة هذا النموذج " فإن توظيفه ذو فائدة محققة في تفسير بنية القص الأولية fabula [أي قبل أن تصقل في حبكة plot نهائية] في نماذج النصوص المسرحية القائمة على أساس سعى البطل الذي تعترضه العقبات . أما أن نجعل هذا النموذج شفرة مطلقة للبنية الدرامية بشكل عام فادعاء مازال موضع شك "(١٣).

بيد أنه على الرغم مما أخذ على نموذج العوامل الفاعلة لدى جريماس ، فإن بعض الدراسات السيميوطيقية الحديثة قد تبنته – بتخصيص أكثر – في محاولة لقراءة أو مشاهدة الشخصية المسرحية . ومن هذه المحاولات كتابا آن أوبرسفلد Ann Ubersfeld : قراءة المسرح Lire le Théâtre (١٩٧٧)(١٤)، وبصفة خاصة الفصل الثالث منه ، ومدرسة المتفرج L'Ecole du Spectateur (١٩٨١)(١٥)، والفصل الرابع منه تحديداً .

وتحذر آن أوبرسفلد منذ البداية أن عملية تحليل الشخصية المسرحية سيميوطيقياً عملية بالغة التعقيد ، حيث يصعب تتبع أحد خيوطها وتحليله حتى النهاية دون أن يتقاطع مع خيط آخر ؛ لأن جميع خطوط الشخصية متشابكة . كما تحذر من أن هذا التحليل لا يمكن أن يتم بمعزل عن تحليل الشخصيات الأخرى في النص المسرحي على كل المستويات ، سواء بالتقابل أو بالتقارب ؛ لأن كل وظيفة من وظائف الشخصية تتحدد بالتقابل مع وظائف الشخصيات الأخرى . ونستطيع أن

نوجز نموذج التحليل السيميوطيقي للشخصية المسرحية عند أوبرسفلد في الخطوط العريضة الآتية ، متوخين الوضوح قدر الإمكان :

١ – على المستوى التركيبي تؤدي الشخصية وظيفة العامل الفاعل actant في البنية المسرحية تأسيساً على وظيفة الفاعل في البنية " النحوية grammatical ": فهاملت Hamlet هو ذات فاعلة لفعل الثأر لمقتل أبيه في مسرحية شكسبير بهذا العنوان . وقد تحل معها في أداء هذه الوظيفة شخصيات أخرى ، كما حل لايرتس Laertes هو الآخر رتبة الذات الفاعلة لفعل الانتقام لمقتل والده ، التي شغلها هاملت وهكذا نرى كيف يسمح تعريف مختلف الوظائف التركيبية بتحديد الإطار الفاعلي للشخصية .

٢ – على المستوى البلاغي يمكن أن تكون الشخصية المسرحية مجازاً مرسلاً ينوب فيه البعض عن الكل : فالحارس في المأساة كناية عن سطوة الملك ، والوزير كناية عن السلطة ، والقاضي كناية عن حكم القانون . وقد تتقاطع فيها وظيفتان متقابلتان ، أي أن تكون الشخصية طباقاً حياً يجمع بين طرفي واقع متعارضين ، كما نجد كورديليا Cordelia في مسرحية *الملك لير King Lear* ، التي تظهر فتاة (كناية عن الحياة والخصوبة ، والمستقبل) وخرساء (كناية عن الموت وفقاً لفرويد) : إنها طباق الحياة والموت .

٣ – عند هذا المستوى البلاغي تظهر في تحليل الشخصية العلاقة بالمرجع referent ؛ إذ تعتبر الشخصية مجازاً عن المرجع أو استعارة ، وخاصة المرجع التاريخي – الاجتماعي : فشخصية فيدرا Phaedra في مسرحية راسين بهذا العنوان ، هي المجاز النصي لجزيرة كريت ، وهي أيضاً مجاز عن بلاط الملك – الشمس (لويس الرابع عشر). ومن خلال هذه الشخصية يمكن المقارنة بين المرجع التاريخي الاجتماعي للقرن السابع عشر والمرجع المعاصر .

وعلى هذا المستوى تستدعى الشخصية المسرحية – باعتبارها صورة تاريخية أو متخيَّلة – سلسلة من الدلالات الإيحائية connotations لدى القارىء أو المتفرج ، يمكن أن توظف في تشكيل الشخصية ذاتها ، سواء بواسطة عناصر خارجية عن النص ، تاريخية أو أسطورية ، أو بواسطة عناصر مستخدمة في العرض (مثل شبكة الدلالات الأسطورية الهائلة التي توحي بها شخصية أوديب مثلاً) . ومن شأن هذه الإيحاءات المرتبطة بالشخصية المسرحية أن تساعد على تشكيل معنى جديد للنص المسرحي غاية وعرضاً .

٤ – إن من شأن تحديد علاقة الشخصية بعدة مجالات للمعنى ، وتعيين رتبتها التركيبية ، أن يجعلا الشخصية عنصراً مؤثراً في الشعرية المسرحية : فعن طريقها يتم إسقاط محور الدلالات الإيحائية المختارة على محور التركيب السردي المتعيَّن ، لاستنفار الطاقات الشعرية النصية في سياق العرض . وليس من شك في أن إمكانية تفصيل شعرية النص وشعرية العرض تتم بشكل أساسي حول الشخصية ، إذ إنها هي التي لا تضمن تعدد المعنى في النص فحسب ، وإنما تميّز أداءه الرأسي أيضاً .

ولا يعني ذلك إنكار السمة الفردية individualization للشخصية الدرامية ، من حيث إنها تمتلك هوية ، وأنها تتميز باسم لها ، أو على الأقل بلقب مهنة تمتهنها مثل " الخباز " أو " الجزار "؛ إذ إن لقب المهنة المسبوق بأداء التعريف يحيل إلى هوية محددة في المجموعة السيميوطيقية semiotic ensemble للشخصية . فضلاً عن أنه " في عالم الدراما ذي الصبغة السردية المكثفة تكثيفاً شديداً ، يلجأ الكاتب المسرحي إلى تسمية شخصياته أسماء تتمتع بخاصية درامية قوية للاتصال ؛ وذلك من أجل أن يضع جمهور المشاهدين في غمرة عالمه المتخيَّل من أقصر الطرق "[١٦]. وبعيداً عن الدرامات التاريخية التي تحمل الشخصيات فيها أسماء ذات دلالة سيميوطيقية ثابتة ، والدرامات

الواقعية أو الاجتماعية التي تشي فيها الأسماء بشريحة معينة من الحياة، فإن اسم الشخصية لا يزود الجمهور بما يريد أن يعرفه عنها فحسب ، بل يوقفه أيضاً على دورها الفاعلي في البنية المسرحية الكلية.

ولكن الفردية التي تتسم بها الشخصية الدرامية فردية ، من حيث إن الفرد الملموس على خشبة المسرح هو الممثل الذي يجسّد الملامح المميزة للشخصية ، ويحولها من عالم متصور أو " ممكن " إلى عالم ملموس " مادي ". ولن يتأتى للممثل تجسيد الشخصية تجسيداً ماديا إلا من خلال معطيات بنيوية ثلاثة :

أ - الشخصية الدرامية بين صفحات الكتاب هي مجموعة من وحدات المعنى التركيبية المرتبطة ببناء نصي يقدم المؤلف عناصره ، ثم يصنعها القارىء عند قراءته لها ؛ والممثل - بوصفه قارئاً - يبني شخصيته الدرامية خيالياً بمساعدة المعطيات النصية . وهو في هذه المرحلة يعتبر قارئاً مثله مثل غيره من القراء .

ب - الشخصية الدرامية هي أيضاً ثمرة البناء النصي وقراءته . وهي كذلك نتاج البنى المشهدية في العروض السابقة ، فهل يستطيع الممثل أن يتخيل شخصية أوديب أو هاملت أو فيدرا دون الرجوع إلى عروض الماضي ؟.

ج - إن " الشخصية " الوحيدة الموجودة مادياً هي البناء المشهدي الفعلي الذي يصنعه الممثل ، بحيث يصبح بدوره مؤلفاً وأداة له .

وتجدر الإشارة هنا إلى أن نموذج العامل الفاعلي الذي بسطته أوبرسفلد قد يصلح تطبيقه بكفاءة على عروض المسرحيات ذات الحبكة القائمة على البحث والسعي وراء هدف (كالثأر لمقتل الأب في *هاملت* ، *أو معرفة القاتل في أوديب ملكاً* على سبيل المثال) ، حيث يتجلى دور

الشخصية الفعلي التركيبي في بنية المسرحية ؛ إلا أن ثمة مسرحيات أخرى لا يتجلى دور الشخصية في الحبكة بمثل هذا الوضوح كمسرحيات اللامعقول مثلاً ، إذ تعتمد البنية المسرحية على أنظمة مغايرة من العلامات .

ولكن مهما يكن من سلبيات هذا النموذج في تحليل الشخصية تحليلاً سيميوطيقياً ، فإنه يوجه القراءة والمشاهدة توجيهاً على كافة المستويات للتفاعل مع بنية المسرحية ، ويجنبنا في الوقت نفسه مزالق التحليل النفسي الذي يتعامل مع الشخصية الدرامية كما يتعامل مع حالات حقيقية ، ويتناولها باعتبارها شبكة مركبة ومعقدة من الخصال traits النفسة الاجتماعية ، أي باعتبارها " شخصية ذاتية personality " ذات مجموعة من الصفات والخصائص المتميزة ، لا " شخصية character " درامية ذات دور فاعل معين في بناء مسرحي "(١٧).

الخطاب المسرحي والتحليل السيميوطيقي :

من الممارسات السيميوطيقية في الدراما أن يقدم الكاتب من خلال الحوار dialogue أو الإرشادات المسرحية stage directions بعض القرائن اللفظية أو المادية deixis التي تسهم في وصف الشخصية وتصورها ، وتشير بصفة خاصة إلى وقائع وسلوكيات تقع فيما بعد . وفضلاً عما تضيفه هذه الحيلة على البناء الدرامي من تماسك يظهر أثره في تطور الأحداث والشخصيات سواء بسواء ، فإنها تهيىء ذهن المتلقي كي يتقبل ما سيحدث تقبلاً منطقياً ؛ لأن المقدمات تسلم حتماً إلى نتائج . ومن أجل ذلك يعتبر التحليل السيميوطيقي الشخصية المسرحية في المقام الأول عنصراً خيالياً يتشكل ويتحقق من خلال لغة الخطاب المسرحي والبناء الدرامي ؛ وعلى الناقد السيميوطيقي أن يتعرف على الملامح

الأساسية التي يقدمها الخطاب المسرحي لرسم أبعاد الشخصية ، والإفصاح عن عالمها الداخلي والخارجي ، وعن طبيعتها وثقافتها ، بل للكشف عن محيط بيئتها بصفة عامة .

وينبغي قبل الشروع في تفصيل القول عن عنصري الخطاب المسرحي (الحوار والإرشادات المسرحية) أن نشير إلى أنهما المكونان اللذان يميزان العمل المسرحي عن سائر الأعمال الأدبية الأخرى : فالحوار هو العنصر اللفظي المنطوق في العمل الدرامي ، ويؤدي عبر أصوات الشخصيات ؛ على حين أن الإرشادات المسرحية تظهر غالباً عبر مكونات بصرية ، وأحياناً قليلة عبر وسائل سمعية كالمؤثرات الصوتية وغيرها . وتقوم الإرشادات المسرحية أيضاً بوظيفة هامة أخرى ، من حيث إنها تبين هوية الشخصيات الدرامية dramatic personae ودورها في البنية الدرامية مكاناً وزماناً . ومن ثم فإن الإرشادات المسرحية تمثل الصوت المباشر للمؤلف بأكثر مما يمثله الحوار ، وهو الصوت الذي يملي شروطه على أي غرض محتمل ، وربما يوجه المخرج إلى إنتاج نص مواز ينتمي إلى حقل آخر من العلامات . وإذا كان ثمة نصوص درامية قد وصلت إلينا خلواً من تلك الإرشادات المسرحية " كما في نصوص المسرحيات الإغريقية ، أو حملت لنا إرشادات جد قليلة ومضطربة كما في الدراما الإليزابيثية ؛ فإن العروض الحديثة لتلك المسرحيات تشهد نشاطاً إبداعياً من قبل المخرجين ومصممي العروض والممثلين لإنتاج نصوصهم المساعدة التي تغلب عليها الرؤية الفردية "(١٨).

ويفرق الناقد البولندي رومان إنجاردن Roman Ingarden بين النص الدرامي الأساسي *Haupttex* الذي يمثل الحوار المنطوق على خشبة المسرح بواسطة الممثلين ، وهو الجزء الوحيد المتاح لمشاهدي العرض باعتباره منتج المعنى والدلالة ، والنص الدرامي المساعد

Nebeutext الذي يتكون من الإرشادات المسرحية في شكل أنظمة أخرى من العلامات غير المنطوقة nonverbal[١٩]. وهذه التفرقة جوهرية لكونها تضع حداً حاسماً بين النص الأدبي والنص الدرامي : ففي النص الأدبي - كقصيدة الشعر مثلاً - نحن نواجه بناءً لغوياً اكتملت فيه العناصر والأدوات التي تعينه على الأداء الفني بدون حاجة إلى " نص مساعد "، اللهم إلا الجهد النقدي في التفسير والتحليل . أما النص الدرامي فهو دائماً غير مكتمل ؛ لأن الدراما - كما يقول انجاردن - تصور عالمها عن طريق :

أ - أحداث يتم تقديمها بوسائل بصرية ومؤشرات مادية أخرى .

ب - عناصر يتم إبرازها بواسطة التعبير اللفظي المنطوق والوسائل البصرية معاً .

ج - أحداث يتم تقديمها عبر الكلمات والألفاظ فقط كما يحدث عند سرد أحداث تقع خارج نطاق الحدث مكاناً وزماناً[٢٠].

ويؤكد مارتن إيسلين في هذا الصدد " أسبقية الوسائل اللفظية ، أي المنطوقة ، على ما سواها في النص الدرامي ؛ لأن الدراما في *الأساس فعل محاكاتي تمثيلي* *mimetic action* . فإن كان ثمة تعارض بين الحوار والحدث ، فالأولوية للحدث ؛ ودليلنا على ذلك نهاية مسرحية صمويل بيكيت (١٩٠٦ - ١٩٨٩) في *انتظار جودو* ، حيث يتعارض " النص الأساسي " في عبارة " هيا بنا نذهب Let's go " مع " النص المساعد " الذي تحمله الإرشادات المسرحية : " يظلان ساكنين They don't move "[٢١].

وإذا كان موقف إيسلين يميل بشكل مطلق إلى تغليب " النص المساعد " على " النص الأساسي " فإن ثمة رؤية مخالفة يطرحها جيري فلتروسكي في دراسته المشار إليها آنفاً ، وهي أن الإرشادات المسرحية

– أي " النص المساعد " – جزء من صميم "البنية الأدبية " للمسرحية ، وأن العرض المسرحي لا يستبعدها تماماً ، بل إنها تتقمص علامات أخرى غير لفظية لتتلأ فجوات محققة بين النص والعرض وصولاً إلى وحدة العمل المسرحي . ولا تتم هذه العملية بشكل اعتباطي ، لأنها ببساطة عملية استبدال تتحول فيها الدلالات اللغوية إلى أنظمة سيميوطيقية(٢٢).

ولعل مرد الخلاف حول وظيفة الإرشادات المسرحية يعود – في المقام الأول – إلى التقاليد النقدية الموروثة التي نظرت إليها على أنها عنصر دخيل على " أدبية " النص الدرامي ، يقطع سياق القص وتدفق الحدث ، حتى بات القراء يمرون عليها مرور الكرام ، نتيجة لعادات جبلوا عليها في قراءة الأعمال الروائية التي فشت فشواً هائلاً في القرنين التاسع عشر والعشرين . وبرغم التوسع في استخدام الإرشادات المسرحية حتى صارت سمة من سمات الكتابة المسرحية خلال هذين القرنين ، فإن قراء الأعمال المسرحية صاروا يتجاهلون وظيفتها في تشكيل بنية العمل المسرحي ؛ لأنهم توهموا خطأ أن المسرحية لا تبدأ إلا مع سطور الحوار الأولى كما يقول بيتر رينولدز(٢٣).

ومهما يكن من أمر ، فإن تطور الإجراءات السيميوطيقية ، وخاصة بعد حلقة البحث الموسعة Seminar التي عقدت سنة ١٩٨٣ في منطقة الساجر Alsager بمقاطعة تشيشير Cheshire شمالي غرب إنجلترا عن " السيميوطيقا والمسرح Semiotics and the Theatre "، قد أسهمت إلى حد كبير في وضع الإرشادات المسرحية موضعها الصحيح من التجربة المسرحية باعتبارها نظاماً مكملاً وعاملاً مساعداً في إنتاج الدلالة وأداء المعنى . ومن هذا المنطلق تلعب الإرشادات المسرحية دورا هاماً في تشكيل " إطار الحوار على مستويين : المستوى المتحقق حرفيا literally المرسوم على صفحة النص المطبوعة ، والمستوى المتحقق

مسرحياً theatrically الذي تنتقل فيه من الصفحة المطبوعة وتكتسب مكانة المشروع التخطيطي blueprint للإنتاج المسرحي . إنها تزود فريق الإنتاج بسلسلة من المؤشرات الدالة على المقاصد المسرحية للمؤلف ؛ وتتيح للقارىء فرصة قراءة أحداث العرض من خلال النص ، وعرض المسرحية على مسرح يقيمه في خياله "(٢٤).

أما الحوار الذي يمثل القطب الآخر والأهم في الخطاب المسرحي، فهو نظام قائم بذاته في عملية الاتصال والإخبار المنوطة بالنص الدرامي ؛ إذ تتشكل من خلاله كافة المعطيات الدرامية الأخرى من حدث وصراع ، وشخصيات ، ومكان الحدث وزمانه ، وما يترتب على كل ذلك من مفارقة . إنه الخطاب الذي يعبر في وقت واحد عن المؤلف / المرسل بوصفه بنية نصية ، وعن الشخصية / المرسل باعتبارها بنية درامية ؛ حيث يفترض - كما يقول بيتر بروك Peter Brook أحد أهم المشتغلين بالمسرح وقضاياه في العصر الحديث - "وجود اثنين غير متفقين ، وهذا يعني الصراع - سافراً أو خفياً لا يهم - وحين تتصادم وجهتا نظر، فكاتب المسرح مرغم على أن يعطي كلا منهما نفس الدرجة من القابلية للتصديق . وإذا فشل في أن يفعل هذا ضعف عمله ، إذ يجب أن يكون قادراً على استكشاف الرأيين المتناقضين بنفس الدرجة من التفهم. وإذا كان كاتب المسرح ينعم بنعمة الكرم الذي لا ينتهي ، ولم يكن مسكوناً بأفكاره الخاصة وحدها ، فسيعطينا الانطباع بأنه متوحد توحداً تاماً بالجميع "(٢٥).

إن الحوار بهذا المفهوم هو حدث منطوق Azione parlata على حد تعبير الكاتب المسرحي الإيطالي لويجي بيرانديلو Luigi Pirandello (١٨٦٧ - ١٩٣٦) ؛ وما دام الأمر كذلك فإن كل تعبير درامي منفرد ليس مجرد تعبير عن مضمون منطقي فحسب ، بل هو أيضاً طريقة أداء فعل معين ، سواء كان هذا الفعل في صورة وعد أو وعيد أو ترغيب...

إلخ[٢٦]. ولا شك أن اقتران الحوار بالحدث على هذا النحو ، هو الأساس الذي قام عليه التحليل السيميوطيقي للغة الحوار من حيث كونها شكلاً من أشكال الحدث الدرامي كما طرحته نظرية أداء الكلام speech act theory . وليس من شأن البحث الحالي أن يخوض في هذا الجانب تفصيلاً ، بقدر ما يعنيه أن يشير إلى أن الحوار الدرامي في أي نص مسرحي يحتوي على طائفة كبيرة من العناصر الهامة المنتجة للمعنى ، التي تسهم في بناء الحدث ورسم الشخصية وتعميق الصراع من خلال المفارقة . ويمكن أن نجملها في النقاط الآتية كما أوردها مارتن إيسلين[٢٧]:

هناك أولاً المعنى المعجمي الأصلي basic lexical meaning للكلمات ذاتها ، ومعناها الدلالي syntactic ، ومعناها المرجعي referential الذي يحيل إلى ظروف العالم " الواقعي ".. وثمة عناصر منتجة للمعنى تتصل بأسلوب النص style ، سواء ما كان منه نثراً أو نظماً ، أو مزيجاً بين هذا وذاك ، وسواء ما استهدف تحقيق أسلوب رفيع أو وضيع من التعبير اللغوي .

وتسهم كلمات النص أيضاً في تحديد الطوابع الفردية للشخصيات individualize characters بما تضفيه على كل منها من أنماط الحديث والمفردات واللهجة المحلية والتعبيرات المهنية .. إلخ . وكذلك تنتج كلمات النص المعنى من خلال البنية الكلية للحوار overall structure of dialogue ، وبها تتجسد تقنية " القص narrative " الذي يحتضن الحدث في سياق المشاهد المتتالية ؛ وعلى أساسها تتحدد دينامية التقابل بين الأجزاء الطويلة والقصيرة ، الهادرة والهادئة ، والتكرار والتجانس الصوتي assonance ، والإيقاعات الكامنة في الحوار، والوقفات والسكنات ، وغير ذلك من المكونات التي - حتى وإن خلا منها " النص المساعد *Nebentext* "، أي الإرشادات المسرحية - لا تخلو

منها النصوص البارعة الصياغة ، حيث تبرز هذه العناصر بصورة قوية وآسرة من خلال بنية الكلمات ، وإيقاعات الجمل ، و" التوقيت timing " البارع للحوار ذاته .

وفضلاً عن ذلك ، فإن الكلمات تسهم في إنتاج المعنى عن طريق ما تحمله من شحنة مزدوجة تعمق المفارقة بين معناها الحقيقي من جهة، والمعلومات التي تقدمها عن شخصية المتكلم من جهة أخرى : فقد تنطق شخصية " : ياجو Iago بكلمات التبجيل لعطيل ، ولكن الجمهور – وقد سمع حديثها السابق – يعلم أنها تكذب ، وأن سلسلة من الأحداث المنذرة بالشؤم قد بدأت .. إن حل شفرة هذا الخيط الثانوي من المعنى هو عملية مستمرة ، يضيف فيها كل سطر من سطور الحوار لمسة إضافية إلى صورة الشخصية التي يتم بناؤها بكل ما فيها من جدل بين التناقضات والتقلبات الداخلية .

وعلى أساس من توفر تلك العناصر نستطيع أن نصف الحوار الدرامي في أربعة أنماط تتدرج حسب ما وضعه إريكا فيشر – ليخت Erika Fischer - Lichte في دراسته الرائدة " الحوار الدرامي : اتصال شفوي أم أدبي ؟ The Dramatic Dialogue - Oral or Literary Communication "(٢٨)، على النحو التالي :

النمط	سيميوطيقي Semiotic	لغوي Linguistic
١	أدبي literary	أدبي literary
٢	أدبي literary	شفوي oral
٣	شفوي oral	أدبي literary
٤	شفوي oral	شفوي oral

١ – الحوار الدرامي / الأدبي ، وهو الذي يكتسي ملامح

وصياغات لغوية غير مألوفة في لغة الحديث كاستعمال الألفاظ والصيغ والتراكيب بصور تشكل ملامح أسلوبية متميزة ، مثلما نجده في بعض الدرامات الغنائية الرومانسية والرومانسية الجديدة . ومن خصائص هذا النمط الحوار أنه يقترب كثيراً من شعرية القصائد الغنائية ، ويتبنى الأدوات الفنية الخالصة للشعر ، وينأى تماماً عن لغة الخطاب اليومي ؛ ومن ثم فإن العلامات اللغوية linguistic sings فيه جامدة منكفئة على ذاتها ، ولا تشير إلى معنى خارجها ، أي لا تحتاج إلى " نص مساعد Nebentext " بمفهوم إنجاردن . وبعبارة أخرى يعتمد الحوار بين الشخصيات الدرامية في هذا النمط على العلامات اللغوية وحدها لأداء المعنى .

٢ - الحوار الدرامي الأدبي / الشفوي ، وهو الذي يتحول فيه الخطاب الأدبي إلى الاتكاء على صيغ المحادثة الدارجة ، ومحاكاة اللهجات السائدة المتنوعة بتنوع الشخصيات الدرامية ، مما يعطي انطباعاً بأنها قريبة من الحياة . وفي هذا النوع تحل الشفرات غير اللغوية nonlinguistic محل الشفرات اللغوية في كثير من مواضع الحوار، بحيث يتحدد المعنى فيها عن طريق تفاعل النص الأساسي *Haupttex* بعناصره اللغوية مع النص المساعد *Nebentex* بعناصره الصوتية شبه اللغوية paralinguistic والإيمائية mimic والدلالات المكانية proxemic signs ... إلخ .

٣ - الحوار الدرامي الشفوي / الأدبي ، وهو الذي تطغى فيه العلامات غير اللغوية على التمثيل ، أي تلعب فيه العلامات غير اللفظية nonverbal signs فيه أدواراً أساسية ومكملة للحوار المنطوق بين الشخصيات من أجل فهم أفضل للمعنى . ويتأتى ذلك عن طريق ما تزخر به العلامات غير اللفظية من الإمكانات شبه التركيبية parasyntactic (كالنبر ، ودرجة الصوت ، وطريقة النطق ، والإيقاع والتنغيم ،

والوقفات ... إلخ)، والإمكانات شبه الدلالية parasemantic التي أحياناً ما تحل محل العلامات اللغوية أو تفصلها أو تكررها بغرض التأكيد أو التخفيف من وقعها . وأخيراً يتأتى دور العلامات غير اللفظية عن طريق الوظيفة شبه التداولية parapragmatic التي يمكن أن تؤديها في نظام من التواصل متعارف عليه بين الناطقين في بيئة لغوية معينة .

٤ - الحوار الدرامي الشفوي / الشفوي ، وفيه تطغى العلامات غير اللفظية على العلامات اللغوية ، أي أن يوجه التمثيل فيه اللغة ، وتتلاشى فيه العلامات اللغوية للنص المساعد تدريجياً ، وتتحول إلى علامات غير لفظية يترجمها التمثيل من خلال الإشارات السمعية والبصرية acoustic or visual signs (كالقهقهة والانتحاب والتنهيد .. إلخ في باب العلامات شبه اللغوية paralinguistic ، وتعبيرات الوجه المعبرة عن الغضب أو الفزع أو الشك .. إلخ في باب الإشارات الإيمائية والحركية mimic and gestic signs). ومن ثم يتعاظم نفوذ العلامات غير اللفظية على حساب العلامات اللغوية في سياق النص الأساسي والنص المساعد كليهما ، حتى تصبح الأولى هي النظام الوحيد المناسب لأداء المعنى في كثير من مواضع الحوار .

ويتضح من أنماط الحوار المذكورة أن التحليل السيميوطيقي لن يعمل بصورة مثالية ، وبأقصى درجة من الكفاءة إلا إذا راعى التحولات الطارئة على العلامة المسرحية من خلال الأداء ، حيث تنتقل فيه العلامات اللغوية من مرحلة السكون في بنية النص إلى مرحلة التمثيل والحركة أثناء العرض . وقد وضع تاديوش كافزان Tadeusz Kowzan في كتابه الهام *الأدب والفرجة* *Littérature et Spectacle* (١٩٧٥) قائمة تضم ثلاثة عشر نظاماً من نظم العلامات التي تصلح للتطبيق على العرض المسرحي (ويمكن تطبيقها جميعاً على الوسائط الدرامية المرئية الأخرى كالسينما والتليفزيون) ، وهي : ١ - الكلمات . ٢ - إلقاء

النص . ٣ – التعبير بالوجه . ٤ – الإيماء . ٥ – حركة الممثلين . ٦ – المكياج . ٧ – تصفيف الشعر . ٨ – الأزياء . ٩ – الاكسسوار . ١٠ – المناظر . ١١ – الإضاءة . ١٢ – الموسيقى . ١٣ – المؤثرات الصوتية .

ويلاحظ كافزان أن النظامين الأولين (الكلمات ، وإلقاء النص) يحيلان إلى النص ، وأن الثلاثة التالية (٣ – ٥) تحيل إلى إمكانية استخدام جسد الممثل في التعبير ؛ وأن الثلاثة التالية (٦ – ٨) تحيل إلى المظهر الخارجي للممثل ؛ وأن النظم من (٩ – ١١) تحيل إلى الوسائل البصرية على خشبة المسرح ؛ أما النظامان الأخيران (١٢ – ١٣) فيحيلان إلى الصوت . أي أنه من بين خمس مجموعات من نظم العلامة في العرض المسرحي ترتبط ثلاث منها (١ – ٨) بالممثل ارتباطاً مباشراً[٢٩].

ونخلص من ذلك إلى أن التحليل السيميوطيقي للخطاب المسرحي في النص الدرامي المكتوب (الإرشادات المسرحية ، والحوار) يحتاج تنفيذه إلى مفردات العرض ؛ ذلك أن النص المكتوب – كما لخص كير إيلام في نهاية كتابه :

" يتحدد بحاجته القصوى إلى أن يوضع في سياق نص على خشبة المسرح stage contextulization ، ويحمل في كل طواياه أمارات خضوعه لشروط العرض المادية ، ولاسيما ما يتصل منها بجسد الممثل وقدرته على تجسيد الخطاب في فضاء خشبة المسرح .. إن علاقة النص المكتوب بالنص المعروض ليست علاقة بسيطة ، بل هي علاقة تقوم على طائفة من الضوابط المتبادلة التي تؤلف في مجموعها شكلاً قوياً من أشكال التناص intertextuality ، فيحمل كل نص منهما آثار

النص الآخر : إذ يتمثل العرض عناصر المسرحية المكتوبة التي يختار الممثلون أداءها مشفرة ، و" ينطق " النص الدرامي في كل موضع من خلال نموذج العرض الأول ، أو أي عروض محتملة بعد ذلك " (٣٠).

ولقد توغلت الإجراءات السيميوطيقية في تحليل مفردات التجربة المسرحية في كافة جوانبها حتى بات معمار المسارح مجالاً لبعض الدراسات الرائدة . وكتاب مارفن كارلسون Marvin Carlson *أماكن العرض المسرحي : دراسة سيميوطيقية لمعمار المسارح Places of performance, The Semiotics of Theatre Architecture* (١٩٨٩) (٣١)، محاولة لتطبيق التحليل السيميوطيقي على عمارة المسارح ، سواء من ناحية الموقع الجغرافي ، والتصميم ، والمعمار الداخلي ، بغية الوصول إلى الدلالات المعمارية لهذه المسارح ، ورسم تاريخ المسرح الغربي من زاوية جديدة ولعل أهم من ذلك كله التوصل إلى كيفية إسهام مكان العرض في محصلة التجربة المسرحية بأسرها. (ص ١٣) .

ومن الجدير بالذكر أن أمبرتو إيكو Umberto Eco (ولد ١٩٣٢) كان أول من طبق التحليل السيميوطيقي على المعمار بصفة عامة ، وذلك في دراسته الرائدة *البنية الغائبة La struttura assenta* (١٩٦٨)، حيث اعتبر إيكو أن كل عمل معماري محدد يمكن أن يكون علامة sign ، شأنها شأن أي علامة ذات طبيعة ثنائية : معنى (مدلول signified) وشيء أنتجته ثقافة ما ليدل على هذا المعنى (دال singnifier). والدال في هذا المقام هو الشكل المعماري architectural object (كنيسة ، منزل ، دكان) مرتبطاً بشفرات ثقافية حسب وظيفته (مكان للعبادة ، للسكن ، للتجارة) . فإذا ما أردنا تطبيق هذا التحليل على أبنية المسارح التاريخية فسوف يمكننا القول إن المدلول هو المكان الذي يحدث فيه اللقاء بين المتفرج والممثل ، وإن المبنى نفسه ، بكل ارتباطاته الثقافية بهذا اللقاء، هو الدال. (ص ٧) .

وإذا كانت الإجراءات السميوطيقية قد أصابت بعض النجاح في تحليل العمل المسرحي من خلال توظيفها أدوات تعمق من إدراكنا للتجربة المسرحية ، باعتبارها تجربة فنية شديدة الخصوصية ، فإن ثمة ملاحظات هامة تكشف بعض جوانب القصور فيها ، يود هذا البحث المركز أن يلفت النظر إليها . ومن هذه الملاحظات :

١ - إن سيميوطيقا المسرح ، في حالتها الراهنة ، باعتبارها مدخلاً لدراسة النص المسرحي ، تعاني من ندرة البحوث النقدية التي تنصب على تحليل العروض الدرامية ، حيث النماذج التي خضعت للتحليل السيميوطيقي مازالت قليلة ومحدودة . وقد نبه كير إيلام في ملاحظاته على واقع الاتجاه السيميوطيقي إلى قلة الدراسات التطبيقية التي تبحث في " نصية textuality " العرض المسرحي ، ولم يرصد منها إلا بضعة كتب لا يتجاوز عددها أصابع اليد الواحدة[٣٢]. ومازال سيميوطيقا المسرح والدراما تعاني قصوراً شديداً في المسرح الغربي الذي حقق طفرة كبيرة في مجال التنظير السيميوطيقي بصفة عامة . أما النقد المسرحي العربي فلم يشهد إلا محاولات قليلة جداً ، مشوهة أحياناً، ولا هم لها إلا إثبات " الحالة " السيميوطيقية وإظهار القدرة على متابعة الجديد[٣٣]. ويترتب على ذلك أن الفجوة التي تفصل بين نصين في العملية المسرحية : النص الدرامي المكتوب ، و" النص " المعروض ، تحتاج إلى مزيد من الجهود التطبيقية من منظور سيميوطيقي كي تقرب الرؤية بين " النصين ". ويتصل بهذه الملاحظة الغموض السائد في كتابات كبار السيميوطيقيين الذي اشتكى منه واحد من كبار النقاد المسرحيين الإنجليز المعاصرين ، حيث يقول مارتن إيسلين " إن ما أثار دهشتي منذ الوهلة الأولى - في منهج أنصار السيميوطيقا الكبار هو التجريد الذي قدموا به أفكارهم واكتشافاتهم والغموض الذي ساد لغتهم"[٣٤].

٢ - إذا كان التحليل السيميوطيقي للنص المسرحي المكتوب قد وجد ضالته إلى حد ما في الإرشادات المسرحية التي تقرب بين الرؤية كما يؤديها النص المكتوب والرؤية كما ينبغي أن يحملها العرض المسرحي ، فإن ثمة عنصراً مهماً ينبغي أن يلتفت إليه التحليل السيميوطيقي ، ونقصد به دور الممثل أو المؤدي . وقد وقفنا آنفاً على قائمة كافزان التي تضم ثلاثة عشر نظاماً من نظم العلامات في العرض المسرحي ، منها ثمانية نظم ترتبط بالممثل ارتباطاً مباشراً . وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على دور الممثل - باعتباره العامل الحاضر والموقع الماثل حيث تتقاطع عنده العلاقة المتبادلة بين النص والعرض ، وبوصفه التجسيد الحي لهذه العلاقة - يمكن أن يفتح مجالات جديدة للبحث السيميوطيقي ، بحيث يفسر لنا كيف تتحول لغة الحوار في النص المكتوب إلى حركات جسدية وإيماءات تعبيرية بالوجه والجسد والصوت والمظهر الخارجي ، ليعمق في نهاية المطاف رؤيتنا وفهمنا لديناميات "الخطاب " الدرامي والمسرحي معاً .

٣ - وعلى صعيد الاهتمام الحالي بأدب الأقليات ، مازال التحليل السيميوطيقي - في أحسن الأحوال - متردداً في اقتحام عوالم المسرح النسائي حيث تقوم الدلالة signification مع النوع gender بدور هام في سياقات العرض المسرحي ، فضلاً عن التفسيرات الثقافية المختلفة والطروحات السياسية والاجتماعية التي انصرف إليها النقد في السنوات الأخيرة . وعزز من هذا التوجه أن التجريب في مجال المسرح النسائي أخذ يركز على الأداء الحركي والإيمائي أكثر من اعتماده على الكلمات والحوار ، كما لاحظت جيل دولان Jill Dolan : " إن جسد المرأة ليس قابلاً للاختزال إلى مجرد إشارة أو علامة sign تخلو من دلالة مصاحبة cannotation . فالنساء يحملن دائماً علامة جنسهن ودلالته ، اللتين تضعانهن في مرتبة معينة من مراتب النظام الثقافي cultural hierarchy؛ ومن هنا فإن جسدها لحظة الدخول في "خطاب " مسرحي يتلقى فيوضاً

كثيرة من الدلالات ترتبط أوثق الارتباط بـ *الموضوع الناطق* *Speaking subject* "[٣٤].

٤ – وبالنسبة لتحليل نصوص المسرحيات الكلاسيكية ، واجه الاتجاه السيميوطيقي أكبر تحد له عند دراسة نصوص مسرحيات شكسبير مثلاً ؛ لأنه من المفروض أن يتعامل مع نص العرض باعتباره حاملاً للعلامات والشفرات الاتصالية . فالدال في السيميوطيقا – كما رأينا – بحاجة إلى المتكلم والمستمع كليهما ؛ إذ إن عبارة ينطق بها ممثل لجمهور قد ألف الممثل والنص المكتوب ، والمؤلف والثقافة السائدة ألفة حميمة ، هي عبارة تحمل بناء مركباً ومعقداً من العلامات والدوال التي تكون شبكة الاتصال المتبادل . واقتصار التحليل السيميوطيقي على الوثيقة المطبوعة لنص المسرحية الذي ينطقه الممثل ، لا يمكن ببساطة أن يستخلص كثيراً مما تزخر به هذه الشبكة الاتصالية المعقدة من الدوال غير المنطوقة .

وليت الأمر يقتصر على ذلك ، بل إن الصعوبة الحقة تكمن في أن التحليل السيميوطيقي سيفشل حتماً في الوصول إلى الخلفية الثقافية التي تحتضن العلاقة المتبادلة بين الممثل والجمهور " ونحن نعرف أن مسرحيات شكسبير كلها وضعت في الأصل نصوصاً غايتها العرض ، ولفرقة معينة من الممثلين ، على خشبة مسرح معينة ، ولجماعة من الجمهور كان يعرفها شكسبير وتعرفه حق المعرفة . ومن أجل هذه العلاقات الحميمة المتبادلة بين عناصر العملية المسرحية ، كان لزاماً أن يستوعب أي تحليل تلك الظروف التاريخية للعروض المسرحية ، وأن يضعها في الحسبان . ولما كان التحليل السيميوطيقي قاصراً عن تحقيق ذلك ، فإن المقاربة التأريخية الجديدة New Historicism التي تشتغل بما يحيط العمل الإبداعي – والمسرحي بخاصة – من أحوال وظروف تاريخية ومجتمعية على مستوى الإنتاج والتلقي ، ربما كانت أصلح المداخل إلى نصوص المسرحيات القديمة "[٣٥].

مراجع البحث

(١) Manfred Pfister : *The Theory and Analysis of Drama*, translated from the German by John Halliday (CUP, 1991), p. 2.

(٢) Terry Eagleton : *Literary Theory, An Introduction*, (Basil Blackwell, 1983), p. 179.

(٣) Martin Esslin : *The Field of Drama*, (Methuen, London, 1987), p. 79.

(٤) Keir Elam : *The Semiotics of Theater and Drama*, (Routledge, 1980), pp. 21 - 2.

(٥) آن أوبرسفلد : *قراءة المسرح* ، ترجمة مي التلمساني (منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ١٩٩٤) ص ٣١ .

(٦) Victor Shklovsky : "Art as Technique" in *Russian Formalist Criticism, Four Essays*, translated and edited by L.T. Lemain & M.J. Reis (University of Nebraska Press, Lincoln, 1956), pp. 11 - 12.

(٧) Bertolt Brecht : *Brecht on Theater, trans.* J. Willett, (Methuen London, 1964), p. 192.

(٨) ميلكا إيفيتش : *اتجاهات البحث اللساني* ، ترجمه عن الإنجليزية د. سعد مصلوح ، د. وفاء كامل (المشروع القومي للترجمة - المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٦) ص ٢٤٨ - ٢٤٩ .

(٩) Christine Kiebuzinska : *Revolutionaries in the Theater*, (U.M.I. Research Press, London, 1988), p. 25.

(١٠) In *Semiotics of Arts, Prague School Contributions*, (Cambridge, Mass, 1976), 95.

(١١) بتصرف وتوسع نقلاً عن : Terence Hawkes : *Structuralism & Semiotics* (Methuen, London, 1977), pp. 68 - 9.

(١٢) رامان سلدن : *النظرية الأدبية المعاصرة* ، ترجمة د. جابر عصفور ، (الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٥) ص ١١٩ - ١٢٠ .

(١٣) Ellam : Op. Cit., p. 131.

(١٤) سبقت الإشارة إلى ترجمة هذا الكتاب (انظر الهامش رقم ٥)، والترجمة المنشورة تحتاج إلى مزيد من المراجعة والعناية في إخراجها ؛ ومن ثم فقد اضطررت إلى الاستعانة بمرجع آخر يساعد على توضيح أفكار أوبرسفلد ، وذلك في العرض الموجز الجيد الذي ورد في كتاب Elaine Aston and George Savona : *Theater As sign - System*, (Routledge, 1991), pp. 38 - 42 .

(١٥) ترجم مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون هذا الكتاب ضمن نشاط مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، سنة ١٩٩٦ .

(١٦) Marvin Carlson : *Theater Semiotics. Signs of Life*, (Indiana Univesity Press, Bloomington, 1990), p. 26.

(١٧) Ellam : *Op. Cit.*, p. 131 ; and *Theater As Signs System*, Ibid, pp. 48 - 50.

(١٨) Martin Esslin : *Op. Cit.*, p. 80.

(١٩) Roman Ingarden : *The Literary Work of Art*, terns. G. G. Grabowicz (Northwestern University Press, Evanston, 3rd edition, 1973), pp. 208 - 10.

(٢٠) Ingarden : Ibid, pp. 208 - 10.

(٢١) Esslin : *Op. Cit.*, p. 83.

(٢٢) Veltrusky : " Dramatic Text as Component of Theater ", *op. Cit.*, p. 69.

(٢٣) P. Reynolds : Drama : *Text into performance*, (Harmondsworth, penguin, 1989), p. 19.

(٢٤) *Theater As Signs - Systems, op. Cit.*, p. 73.

(٢٥) بيتر بورك : *النقطة المتحولة أربعون عاماً في استكشاف المسرح* ، ترجمة فاروق عبدالقادر (كتاب عالم المعرفة ١٥٤ ، الكويت ١٩٩١) ص ٣٥ .

(٢٦) Manfred Pfister : *Op. Cit.*, p. 60.

(٢٧) Esslin : *Op. Cit.*, p. 81 - 3.

(٢٨) In *Linguistic & Literary studies in Eastern Europe, Vol. 10, Semiotics of* Drama and Theater, edited by Herta Schmid & Aloysius Van Kestern, (John Benjamins Publishing Company, Amsterdam, Philadelphia, 1984), pp. 137 - 163.

(٢٩) Esslin : *Op. Cit.*, p. 52.

(٣٠) Esslin : *Op. Cit.*, 209.

(٣١) Published by Cornell Universty Press, 1989.

(٣٢) Ellam : *Op. Cit.*, pp. 213 - 4.

(٣٣) من هذه المحاولات كتاب الباحث الأردني زياد جلال : *مدخل إلى السيمياء في المسرح* ، *ومقاربة سيميائية لنص (ليالي الحصاد)* من منشورات وزارة الثقافة بالمملكة الأردنية الهاشمية ، عمان ١٩٩٢ ؛ وكتاب الناقد المصري الشاب عصام الدين أبو العلا : *مدخل إلى علم العلامات في اللغة والمسرح* ، من منشورات الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة ، ١٩٩٦ ، وفيه مبحث عن إمكانية تحليل الفعل الدرامي تطبيقاً على مسرحية *السلطان الحائر* لتوفيق الحكيم ، ص ١١٣ وما بعدها ؛ وكتاب الباحث السوري الدكتور محمد إسماعيل بصل : *نحو نظرية لسانية مسرحية . مسرح سعد الله ونوس نموذجاً وتطبيقاً* ، من منشورات دار الينابيع ، دمشق ، ١٩٩٦ ، وهو بحث كاشف عميق ، ويعد - في رأيي - نموذجاً تطبيقياً لتحليل النص المسرحي من زاوية سيميوطيقية مدعومة بخبرة عملية في مجال الإعداد والإخراج المسرحي .

(٣٤) Deborah R, Geis : "Wordscape of the Body " in Femisist *Theater and Theory, ed.* By helen Heyssar (New Casebooks, Macmillan, 1996), p. 169.

(٣٥) Andrew Gurr : " Shakespeare ", *in Encyclopedia of Literature and Criticism*, ed. By martin Coyle & others (Routledge, London, 1990), pp. 391 - 2.

* * *

التلقّي والسياقات الثقافية

السرد أنموذجاً

عبدالله إبراهيم

١ . يدور منذ حوالي عقدين جدل واسع حول المناهج النقدية الحديثة وتطبيقاتها في الثقافة العربية المعاصرة ، ويأخذ هذا الجدل طابع السجال حيناً ، وطابع الحوار حيناً آخر، والملاحظ أنه ، مع مرور الزمن، تجاوزت الثقافة العربية مرحلة الانبهار والتعريف والاقتباس ، وانتقلت إلى مرحلة التمثّل والتطبيق والإفادة ، وبالنظر إلى الطبيعة التحولية للرؤى الفكرية الموجهة للمناهج النقدية ، فإن أشكال الجدل شهدت هي الأخرى تحولات جذرية تابعة لها. ومن اللازم التأكيد على أن قضية المناهج النقدية الحديثة جديدة في ثقافتنا ، وتكاد في كل الأحوال لا تتعدى تاريخياً بضعة عقود . والإشارات المتفرقة حولها قبل ذلك لا تشكّل ركيزة لها قيمة معرفية في تاريخ النقد العربي الحديث ، وعلى هذا كلما نشأ منهج نقدي لازمه نشاط يتصل بتعريفه وتطبيقه ، وهو أمر صار معروفاً الآن فيما يخص البنيوية والتفكيك والتأويل . وانصرف كثير من الاهتمام مؤخراً إلى نظرية " التلقي " بما في ذلك ركنها الآخر نظرية " استجابة القارىء ". والواقع فإنّ نظرية التلقّي كشفت بوضوح لا لبس فيه عمّا أشرنا إليه قبل قليل بخصوص الطبيعة التحوليّة للرؤى الكامنة في صلب المناهج النقدية الحديثة والموجهة لها . فتحوّل الرؤية يفضي إلى تحوّل المنهج ، وتركيز الاهتمام على مُنتج النص الأدبي ، بما في ذلك المرجعيات والظروف الثقافية والاجتماعية المحيطة به ، أدى إلى ظهور المناهج الخارجية (= الاجتماعي ، والنفسي ، والتاريخي)، وتركيز الاهتمام على النص نفسه ، بوصفه نسقاً مغلقاً قاد إلى ظهور المناهج الداخلية (= الشكلي ، والنقد الجديد ، والبنيوي) وتركيز الاهتمام على كيفية تلقي

النص ، بما في ذلك عملية القراءة وشروطها ، وكل ما يتصل بعلاقة القارىء كفاعل له صلة مباشرة بالنص والمبدع أفضى إلى انبثاق المناهج السيميوطيقية عموماً ، أي المناهج التي تعنى بتشكّل النصوص من ناحية العلامة والدلالة والتأثير ، ثم دور المتلقّي ليس في إنتاج المعنى فقط ، إنما في تأويله وذلك من خلال تشغيل البؤر الفاعلة في النصوص الأدبية ، ومن هذه المناهج : التفكيك ، والتأويل ، والتلقّي. وعلى هذا ، فنظرية التلقي تنطلق من المدى الأخير والنهائي للعملية الأدبية : المبدع – النص – المتلقّي لتعود فتشمل كل العناصر المكونة لها . إنها ثمرة من ثمار الجهود الفكرية التي تسعى إلى الاقتراب إلى الظاهرة الأدبية – والظاهرة الثقافية عموماً – بهدف إعادة الاعتبار لكلٍّ مكوناتها .

لا يمكن فهم أهمية نظرية " التلقّي "، بوصفها نظرية نقدية تعنى بتقديم النصوص الأدبية وتقبّلها ، وإعادة إنتاج دلالاتها ، سواء كان ذلك في الوسط الثقافي الذي تظهر فيه وهو ما يمكن الاصطلاح عليه بـ " التلقي الخارجي " أو داخل العالم الفنّي التخيّيلي للنصوص الأدبية ذاتها ، وهو ما يمكن الاصطلاح عليه بـ " التلقي الداخلي "، إلا إذا نُزّلت هذه النظرية منزلتها الحقيقية ، بوصفها نشاطاً فكرياً متصلاً بنظرية أكثر شمولاً هي نظرية " الاتصال " التي بدأت ملامحها تتبلور منذ منتصف القرن العشرين في المانيا ، وذلك قبل أن يشرع " ياوس " و" آيزر " في ترتيب الأطر العامة لنظرية تعنى بالتلقي الأدبي والتأثير والاستجابة في مطلع السبعينيات ، ذلك أنّ نظرية الاتصال كانت قد بدأت تستأثر بالاهتمام ، مستفيدة من البحث الفلسفي الذي اهتم بقضية الاتصال التي تعتبر وسيلة التفاعل الأساسية بين الأفراد والجماعات للتحكّم بالأنظمة المادية والرمزية التي تتعامل فيما بينها من خلالها ، وذلك ما جذب اهتمام الفلاسفة الألمان منذ وقت مبكر ، وبخاصة فلاسفة مدرسة

" فرانكفورت"، الذين أفلحوا في تأسيس نظم فلسفية نقدية كان لها أكبر الأثر في تغذية الفكر الفلسفي المعاصر بالمضامين الخاصة بالتفاعل والتواصل الاجتماعي . وعلى يد أبرز مفكري النظرية النقدية وهو " هابرماز " استقام نقد صارم لمعطيات العقل الغربي الذي تحوّل إلى "عقل أداتي " فطرح " هابرماز " بديلاً له وهو " العقل النقدي الاتصالي "، الذي يرتبط بالحداثة فينتجها وتنتجه معتبرة أنّ ذلك العقل هو الوسيلة التي تخرج بها الفلسفة من بعدها الذاتي الضيّق إلى أفقها الاجتماعي الواسع[1]. ويصرُّ " هابرماز " على اعتبار هذا العقل قادراً على الانخراط ضمن سيرورة الحياة الاجتماعية ، باعتبار أنّ أفعال الفهم المتبادل تلعب دور آليّة ترمي إلى تنسيق العمل . ذلك أنّ الأعمال التواصلية تشكّل نسيجاً يتغذى من موارد العالم المعيشة وتُشكل ، نتيجة لذلك " الوسيط " الذي تعيد انطلاقاً منه أشكال الحياة العيانية إنتاج ذاتها[2]. ومع الأخذ بالاعتبار المؤثرات التي تركه الشكلانيون الروس ومدرسة براغ ، فضلا عن "إنجاردن " و" جادامير " في تاريخ نشأة نظرية التلقّي ، فإنها ، كانت في الحقيقة مدينة لذلك النشاط العارم الذي بلورته نظرية الاتصال . وكثيراً ما أشار رواد هذه النظرية إلى عمق الصلة بين الاثنين ، ذهبوا إلى أنّ جهودهم تترتب ضمن أفق نظرية الاتصال ، وهو ما أكده "ياوس" حينما قرر أنّ نظرية التلقي لابد أن تبلغ مداها في نظرية أعم في الاتصال ، لأن الاتجاهات النقدية الحديثة قد وضعت قضية الاتصال في صلب اهتمامها ، فكل المحاولات التي تتبلور من أجل صياغة نظرية تلقي الأدب إنما هي متصلة بنظرية الاتصال ، لأن القصد من كل ذلك هو تقدير وظائف الانتاج الأدبي والتلقي والتفاعل وكل ما يتصل بذلك . ويشاركه في ذلك " آيزر " الذي يشتغل على مفاهيم البنية والوظيفة والاتصال . فجهوده قائمة على تنظيم صيغة للتفاعل بين النص والقارىء ، من أجل سريان الفاعلية بينهما ، فهو يفهم الاتصال الأدبي على أنه نشاط

مشترك بين القارىء والنص بحيث يؤثّر أحدهما في الآخر في عملية تنظيم تلقائية[٣].

٢. كان الاهتمام بالتواصل الخارجي بين النصوص الأدبية والمتلقّين مثار عناية رواد نظرية التلقّي ، وذلك قبل أن تتوسع اهتمامات الباحثين اللاحقين لتنقل الاهتمام من التلقي الخارجي إلى التلقي الداخلي الذي يُعنى بفحص طبيعة التراسل الداخلي في النصوص الأدبية ، والسردية منها على وجه خاص . وقد اندمج هذا الاهتمام بالجهود المتنوعة والكثيرة التي بلورتها الدراسات السردية ، تلك الدراسات التي تعمّقت في وصف مستويات النصوص الأدبية وأبنيتها وأنظمتها الدلالية ، وبُذلتْ جهود كبيرة في معاينة التلقي الداخلي ، منطلقة من فرضيّة أساسية وهي ؛ أن الإرسال السردي داخل النصوص لابد أن يتمّ بين " الراوي " باعتباره قطب الإرسال ، و" المروي له " بوصفه قطب التلقي ، فالمادة السردية إنما هي مداولة قوامها الإرسال والتلقي[٤]. ولا ينبغي فهم دور " المروي له " على أنه دور منْ يتلقى فقط ، وينفعل بما يُرسل إليه، فوظائفه أكثر من ذلك ، وقد حددها " برنس "، بأنها : تتصل بنوع التوسط بين الراوي والقارىء ، وفي الكيفية التي يسهم فيها بتأسيس هيكل السرد ، وتحديد سمات الراوي ، وكشف مغزى النص ، وتنمية حبكة الأثر الأدبي ، وتحديد مقاصده[٥].

كان " جاتمان " قد حدد مستويات عدة للإرسال والتلقي ، تبعاً لنوع العلاقة التي تربط المرسل بالمتلقّي ، فتوصّل إلى ضبط المستويات الآتية :

١. مستوى يحيل على مؤلف حقيقي يُعزى إليه الأثر الأدبي ، يقابله قارىء حقيقي يتجه إليه ذلك الأثر .

٢. مستوى يحيل على مؤلف ضمني ، يجرده المؤلف الحقيقي من نفسه ، يقابله قارىء ضمني يتجه إليه الخطاب .

٣. مستوى يحيل على راوٍ ينتج المروي ، يقابله مروي له يتجه إليه الراوي .

يرى " جاتمان " أنّ " النص السردي " يكون نتاجاً للمستويين الثاني والثالث ، فإليهما تعود مهمة إنتاج الأثر السردي المجرد قبل أن تغذّيه القراءة بإمكانات التأويل(٦). وقد ذهب " جوناثان كلر " المذهب ذاته ، لكنه اشتق أربعة مستويات للتلقي في النصوص السردية : مستويان خارجيان متصلان بالمؤلف والقارىء بالمعنى العام والخاص لكل منهما ، ومستويان داخليان متصلان بالراوي والمروي له ، سواء كان ذلك متعلقاً بالراوي والمروي له بوصفهما مرسلاً ومتلقياً ، أو بالمتلقي المثالي الذي له قدرة على تأويل رسالة الراوي ، وليس الاقتصار على تلقيها(٧). والوظيفة الأخيرة المتعلقة بالتأويل مرتبطة أشد الارتباط بالتلقي الداخلي .

تقوم المكونات النصيّة الداخلية ، وبخاصة الراوي والمروي له بتشكيل النسيج الدلالي والتركيبي للنصوص الأدبية ، باعتباره فعالية تراسلية تقوم على البث والتقبّل ، والإرسال والتلقي ، وبذلك تتكون الأبعاد الدلالية للنصوص بين هذه الأقطاب قبل أن يصار إلى إخراجها ، ثم إعادة إنتاجها في ضوء البنية الثقافية الخارجية ، حيث تكون خاضعة للوصف والتحليل وللتفسير والاستنطاق والتأويل . وهي فعالية ثقافية نقدية أكثر مما هي نقدية بالمعنى الدقيق الذي ينصرف بموجبه النقد إلى تلمس التفاعلات الداخلية للنصوص الأدبية ووصف أنظمتها وأنساقها الخاصة بها .

٣. ويُدخل " أمبرتو إيكو " القارىء طرفاً أساسياً في عملية صنع العوالم الممكنة للنصوص السردية إلى جوار المؤلف ، لأنه يُدرج الأدب ضمن نظرية الاتصال القائمة على التراسل المتبادل بين قطبين ، أحدهما يركّب

رسالة ويقوم بإرسالها ، والآخر يتلقاها ويقوم بفك شفراتها ، وإعادة بنائها بصورة عالم متخيّل ، مع ما يترتب على ذلك من تفعيل لدلالاتها النصيّة .
فـ " إيكو " يرى أنّ النص إنْ هو إلاّ نتاج يرتبط مصيره التأويلي أو التعبيري بآلية تكوينه إرتباطاً لازماً ؛ فأنْ يكوِّن المرءُ نصاً يعني أن يضع حيّز الفعل استراتيجية ناجزة تأخذ في الاعتبار توقّعات حركة الآخر ، شأن كل استراتيجية . وبعبارة أخرى فالنص نتاج لعبة نحوية - تركيبية - دلالية - تداولية ، يشكّل تأويلها المحتمل جزءاً من مشروعها التكويني الخاص ، ولهذا يصبح الحديث عن عالم ممكن للنص ضرورياً ، من أجل إثبات صحة الحديث حول توقعات القارىء الذي من خلال التلقي يقوم بتنشيط النص وذلك بتركيب عالم ممكن له ، يتكوّن من سلسلة العناصر السردية المتداخلة بما في ذلك الأحداث والشخصيات والإطار الزماني - المكاني الذي يحتويهما ، وذلك داخل سياق معين . وفي ضوء هذا التصور يعالج " إيكو " العوالم الممكنة باعتبارها أبنية ثقافية ، ذلك في إشارة للصلات المحتملة بين العوالم المتخيلة والعوالم الواقعية ، فيقرر " إنّ أي عالم حكائي لا يسعه أن يكون مستقلاً استقلالاً ناجزاً عن العالم الواقعي " بل إنهما يتداخلان ويأخذان معناهما من الخزين الثقافي للقارىء ، وذلك لأنّ الواقع نفسه بنيان ثقافي ، ويُصبح أمر التراكب بينهما ممكناً وذلك بتحويلهما إلى كيانات متجانسة ، وهنا تتبدى الضرورة المنهجية لمعالجة العالم الواقعي باعتباره بنياناً ، وحتى لتبيان أنه كلما عمدنا إلى مقارنة سياقية ممكنة من الأحداث والأشياء كما هي ، فإننا نكون نتمثّل الأشياء كما هي ، تحت شكل بنيان ثقافي ، محدود ، ومؤقت ومناسب . وبعد ذلك ، يحدد " إيكو " الأشكال التي يمكن أن تتخذها المقارنة بين العالمين :

١. يتسنى للقارىء أن يقارن العالم المرجعي بحالات من الحكاية مختلفة، محاولاً أن يدرك إذا كان ما يجري يستجيب لمعايير الممكن الوقوع . وفي هذه الحال ، يقبل القارىء الحالات قيد المعالجة باعتبارها عوالم ممكنة .

٢. يمكن للقارىء أن يقارن عالماً نصياً بعوالم مرجعية مختلفة، وذلك استناداً إلى نوع من المماثلة الممكنة بين أحداث العالمين ، وقابلية حصولها ، ويصار في هذه الحالة إلى التصديق بالمماثلة أو رفضها بناء على نوع المخزون الثقافي لدى القارىء ، ومدى خضوعه لنسق ثقافي يمكّنه من التصديق أو التكذيب . فقارىء القرون الوسطى المشبّع بقيم الثقافة السائدة آنذاك يمكن أن يتلقى الأحداث المروية في " الكوميديا الإلهية " على أنها ممكنة الوقوع ، إلاّ أنّ قارئاً حديثاً يعتبر تلك الأحداث غير ممكنة الوقوع .

٣. قد يُتاح للقارىء أن يبني عوالم مرجعية مختلفة ، أي منوّعة عن العالم الواقعي ، وذلك حسب النوع الأدبي المعيّن ، فالرواية التاريخية على سبيل المثال تتطلّب الرجوع إلى الخزين التاريخي ، فيما تتطلب حكاية أخرى العودة إلى خزين التجارب المشتركة وهكذا يصار إلى التوفيق بين العالمين .

ينتهي " إيكو " إلى التأكيد على أنّ المؤلف وهو يكتب نصاً فإنه يصوغ فرضية حول تصرّف قارئه النموذجي ، وطالما أنّ هذه الفرضية تلبث عالماً يتوقعه القارىء ويأمل بوجوده ، فإنها لا تكون متعلقة بالنص إنما بحالة المؤلف النفسيّة . ولئن كانت نوايا منْ يكتب يمكن أن تُعمّم في هيئة أوصاف مندغمة في استراتيجية نصيّة ، فإننا حالما نشرع في وصف توقعات القارىء الممكنة ، فيما يتجاوز النص ، نصير في وضع نتعاطى فيه مع العوالم الممكنة التي حققها القارىء . ويبدو أن تبنّي " إيكو " لمفهوم السرد الذي حدده " فان ديك " قد أثمر هذه التصورات . فالأخير كان قد عرّف السرد بأنه وصف أفعال ، يلتمس فيه لكلّ موصوف فاعلاً وقصداً وحالة وعالماً ممكناً وتبدلاً وغاية ، فضلاً عن الحالات الذهنية والشعورية والظروف المتصلة بها[٨]. وكما يلاحظ فالتنافذ قائم بين عمليتي الإرسال والتلقي ، فالسلسلة اللفظية المشفرة التي يرسلها

المؤلف ، يقوم المتلقي بحلها في ضوء السياق الثقافي ، وبذلك يشكل عالماً خيالياً ، يستمد دلالته من المضمرات النصية التي تستثار بعلاقاتها المختلفة بالمرجع .

٤ . كان " أمبرتو إيكو " قد أكد بأن النقد الكلاسيكي يسعى لأن يجد في النص أمرين : أولهما مقاصد المؤلف ، وثانيهما مقاصد النص بمعزل عن مقاصد كاتبه ، وانطلاقاً من الأمر الثاني ، الخاص بمقاصد النص ، أصبح من الممكن البحث ، فيما إذا كانت المعاني النصية تعود إلى تماسك النصوص ذاتها بفعل وجود معنى قائم فيها بالأصل ، أم أن ذلك عائد إلى قدرة المتلقي على استدراج المعنى بسبب إمكانات المتلقي نفسه . وغاية ما يريد " إيكو " أن يتوصل إليه هو تنظيم نوع من العلاقة التفاعلية بين مقاصد النصوص ومقاصد المتلقّين . على أن تركيز الاهتمام على هذه العلاقة ، سيجعل مقاصد المؤلف خارج دائرة الاهتمام، وتلك المقاصد لا يمكن استبعادها ، على الرغم مما ينطوي عليه ذلك من صعاب ، تتعلّق بغياب المؤلف ، فيما يظل النص والمتلقي حاضرين ومتلازمين دائماً . وللتدليل على أهمية ذلك يضرب " إيكو " مثلاً بروايته " اسم الوردة " فهو قد اختار العنوان مصادفة ، وإثر تردد بين خيارات عدة ، لأن الوردة رمز مثقل بالدلالات ، بحيث أنه فقد أو كاد يفقد في النهاية كلّ دلالة : الوردة الصوفية ، ووردة عاشت بين الورود ، حرب الوردتين ... إلخ . لقد تمّ تضليل القارئ لذلك لا يستطيع أن يختار تأويلاً ، وحتى إذا قام بهذه القراءات الاسمية للبيت الشعري اللاتيني الذي تختتم به الرواية ، والذي يرد فيه اسم الوردة فإنه سيقع ضحية احتمالات غريبة ، إذ ينبغي على العنوان أن يشوش الأفكار ، وليس يوحدها ، فلا شيء يطمئن الروائي أكثر من أن يكتشف القراءات التي لم يفكر فيها ، والتي يوحي له بها القرّاء ، وعليه أن يلتزم الصمت تجاه تلك القراءات ، وعلى الآخرين أن يناقشوا ذلك بالاعتماد على النص

نفسه ، وحسب " إيكو " فعلى المؤلف أن يموت بعد أن يكتب كيلا يُربك المسار الذي يتخذه النص ، يجب على المؤلف ألاّ يشرح ، لكنه يستطيع أن يروي لماذا وكيف كتب[9]، فذلك قد يصلح لفهم بعض التقنيات الخاصة بإنتاج الأثر الأدبي . ولكنّه لا يمكن أن يحدد للمتلقي كيفية قراءته . ولكن على نحو غير مباشر ، فإنّ " إيكو " من خلال مثال " اسم الوردة " يريد أن يتوصل إلى أن المؤلف له أيضاً مقاصد ، وإن كانت تبدو غير معللة للآخرين ، وربما لنفسه ، أو أنها غير ظاهرة كآراء منفصلة في ثنايا النصوص . ولو أمكن ، أن تتلازم تلك المقاصد الثلاثة وتتفاعل لأمكن إنتاج دلالة أكثر تنوعاً وشمولاً وخصباً .

٥. إنتهى " فان ديك " إلى أنّ دراسة النص الأدبي بوصفه ظاهرة ثقافية يعتبر تتويجاً لدراسات سياقية تبدأ بالسياق التداولي ، فالسياق المعرفي، ثم السياق الاجتماعي – النفسي ، وأخيراً السياق الاجتماعي – الثقافي ، وربط كل دراسة سياقية بهدف له علاقة بالنص الأدبي ، تبدأ بالنص كفعل لغوي ، ثم بعملية فهمه ، وتأثيره ، وأخيراً بتفاعلاته مع المؤسسة الاجتماعية . إذ يحدد السياق الاجتماعي نوع الخصوصيات التي يمكن أن تطبع النصوص ، والأنماط الشائعة منها ، وقدرتها في الإحالة على مرجعيات متصلة بعصورها . فالتفاعل بين النص والسياق الاجتماعي – الثقافي لا يحدد فحسب القواعد والمعايير الضرورية ، إنما مضمون النصوص ووظائفها ، وذلك ضمن أطر واضحة . ويعزو " فان ديك " اختلاف الظواهر الثقافية ، وشيوع أنواع من النصوص ، بما في ذلك البنيات النسقية والأسلوبية ، البلاغية من ثقافة لأخرى إلى طبيعة ذلك التفاعل ونوعه وشروطه وعصره[10]. فالتراسل بين المرجعيات بكل مكوناتها والنصوص يتمّ وفق ضروب كثيرة ومعقدة من التواصل والتفاعل ، فليس المرجعيات وحدها التي تصوغ الخصائص النوعية للنصوص ، بل إنّ تقاليد النصوص تؤثر في المرجعيات ، وتسهم في

إشاعة وقبول أنواع أدبية معينة ، ويظل هذا التفاعل مطرداً ، وسط منظومة اتصالية شاملة تسهل أمر التراسل بينهما ، بما يحافظ على تمايز الأبنية المتناظرة لكل من المرجعيات والنصوص ، وغالباً ما تدفع المرجعيات والنصوص على حدٍ سواء بتقاليد خاصة ، هي في حقيقتها أنساق وأبنية تترتب في أطرها العلاقات والأفكار السائدة ، وخصائص النصوص وأساليبها وموضوعاتها ، وهي أنساق وأبنية سرعان ما تتطلّب وترتفع إلى مستوى تجريدي يهيمن على الظواهر الاجتماعية والأدبية فيحصل انفصال بين هذه النماذج التجريدية من الأنساق ، وديناميّة الأفعال الاجتماعية والأدبية فتضيق هذه بتلك ، قبل أن يعاد تشكيل العلاقات على وفق أنساق جديدة ، وتتدخّل عملية التلقي بكل مستوياتها في تثبيت الأنواع الجديدة وتقبّلها ، ذلك أنها الوسيط المنشّط لكلّ من المرجعيات والنصوص على حدٍ سواء .

٦. على خلفية مفهوم " باختين " لعملية التلفظ باعتبارها ممارسة لسانية تترتب أبعادها الدلالية ضمن نسق ثقافي معين ، تعالج "جوليا كرستيفا " النص الأدبي على أنه منظومة من الأفعال عبر اللسانية التي تدمج التلفظات المباشرة للسان بالسياق الثقافي العام ، وبذلك يتشكل فضاء عام للنص يستمد دلالته من خصوصية اللفظ المترتبة ضمن سياقاته ، وانطلاقاً من هذا التصور كانت " كريستيفا " قد عالجت الملفوظ كنظام إيديولوجي ، بعد أن أكدت أن إحدى العقبات التي تواجه الدراسات السيميولوجية هي تحديد خصوصية التنظيمات النصية المختلفة عبر موقعتها في النص العام (الثقافة) الذي تنتمي إليه وينتمي إليها . وكانت بلورتْ مصطلح " الأيديولوجيم – Ideologeme " المشتق من تصورات " باختين " لحل مشكلة النص الذي يتأرجح بين كونه نظاماً مغلقاً أو منفتحاً. وجعلته موجهاً لمعالجة هوية النص ، فهو دال على تقاطع نظام نصي معين مع الملفوظات التي سيق عبرها في فضائه ، أو التي يحيل

عليها في فضاء النصوص الخارجية ، إنه يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي تمكّن من قراءة النص على مختلف مستويات النصوص المتصلة به، تلك النصوص التي تمنحه معطياته التاريخية والاجتماعية ، والمكسب الذي يحققه هذا التصور للنص هو أن ينزله في سياقاته الثقافية ، فالنص الروائي تبعاً لذلك ليس عنصراً أولياً مغلقاً ، إنه بالأحرى عملية وحركة ربط تشكل سلسلة متواليات مولدة لوحدات دلالية كبرى تترتب في سياق ثقافي وعليه فالدراسة لا تنصبُّ على الوظيفة المستقلة للنص ، بوصفه نظاماً مغلقاً ، إنما تذهب إلى ما خلف ذلك . فالرواية كوحدة إيديولوجية هي خلاصة تمازج ما هو إطار ثقافي يحتضن النص الروائي من جهة ، وما هو منبثق من النص ذاته من جهة أخرى ، إنه بعبارة أخرى ذلك التداخل بين المكونين الخارجي والداخلي[11]. وحلقة الوصل الرابطة بينهما هي عملية تلقيهما . والواقع فإنه بدون أن تمنع عملية التلقي دورها الحقيقي ، فإنه ليس النصوص وحدها التي ستظل منحبسة في أنساق مغلقة ، إنما الأنواع أيضاً ستظل تجريدية ومتعالية وثابتة ، وكل هذا سيتعارض مع الحقيقة التاريخية للثقافة بعامة ، والأدب بخاصة ، وهي خاصية التحوّل الدائم .

٧. حاول " روبرت شولس " أن يتجاوز نظرية الأنواع الأدبية التقليدية وما أورثته من خلافات بين الباحثين ، وبخاصة من جهة التعليقات والحواشي التي تراكمت حول التصور الأرسطي لها الذي قدمه في كتاب " فن الشعر " وما تفرّع عن كل ذلك من آراء كثيرة ، وذلك بأن يستبدل بنظرية الأنواع نظرية اصطلح عليها " نظرية الصيغ " وهي تقوم على درجة " التمثيل " الذي يقوم به الأدب السردي للعالم الذي يشكل مرجعية له . وفيها يقرر الفكرة الآتية : إن كل الآثار التخييلية قابلة للاختزال في ثلاث نبرات جوهرية . هذه الصيغ التخييلية القاعدية تتأسس بدورها على ثلاث علاقات يمكن أن توجد بين عالم التخييل – مهما كان – وعالم

التجربة . إن العالم التخييلي يمكن أن يكون أحسن من عالم التجربة ، أو أسوأ منه ، أو مساوياً له . هذه العوالم التخييلية تتضمن مواقف عرفت بالرومانسية والهجائية والواقعية . إن التخييل يمكن أن يقدم عالم الهجاء المنحطّ ، أو عالم الأنشودة العاطفية البطولي، أو عالم الحكاية المحاكي . لكنّ العالم الحقيقي محايد أخلاقياً ، أما العوالم التخييلية فإنها محمّلة بالقيم ، وهي تقدّم لنا وجهة نظر عن وضعنا ذاته بطريقة تجعلنا – ونحن نحاول تبيّن موضعها – نلتزم بالبحث في وضعنا الخاص . إنّ الأنشودة العاطفية تعرض أنماطاً من الناس المثاليين في عالم مثالي ، فيما تعرض الأهجية أنماطاً من الناس الأدنياء الأرذياء الغارقين في الفوضى . أما المأساة ، فإنها تقدّم أبطالاً في عالم يعطي لبطولتهم معنى [١٢]. وواضح أن " شولس " يتحرك في الأفق الأرسطي الذي لم تفلح الشعرية الحديثة في التخلص من بصماته المؤثرة . فهو يسعى ضمناً للتوفيق بين " المحاكاة " الأرسطية و"التمثيل "، باعتبارهما معيارين مرنين لقياس نوع التجلي الممكن بين الواقع والفن وبوصف التخييل السردي فناً ، فإنه ، بوساطة التمثيل يتأرجح بين رتب ثلاث أشار إليهما " شولس " بوضوح ، وكل رتبة تنتج صيغة لها تقاليدها الأدبية الخاصة بها . ونصوص التخييل السردي تتردد بين هذه الصيغ الثلاث عبر تاريخها . ونظراً إلى أن الصيغة الواقعية في التخييل تقع بين صيغتين تقدم الأولى العالم بأفضل مما هو عليه وهي الأنشودة العاطفية الرومانسية ، وتقدم الثانية العالم بأسوأ مما هو عليه وهي الأهجية ، فإن المأساة تقع بين القطبين ، فيكون التمثيل فيها أقرب إلى حقيقة العالم الخارجي ، مع الأخذ بالاعتبار التنوع الممكن من خلال الاقتراب إلى الصيغة الرومانسية أو الصيغة الهجائية ، وفي هذا المجال يتحقق البعد الواقعي للتمثيل الذي اكتسب شرعيته في الرواية الأوربية خلال القرن التاسع عشر خاصة .

على أن هذا الحد الوسط للتمثيل ، ينطوي على تنوع خاص به يضفي على كل شكل درجة من الخصوصية للصيغة السردية المعتمدة .

استدرجت نظرية الصيغ ، كما طرحها " شولس " مواقف مختلفة، ومن ذلك أن " ستمبل " ، على سبيل المثال ، قام في آن واحد بنقدها وتعديلها ، بهدف تطويرها ، بعد أن وجدها لا تولي التلقي أهمية كبيرة ، ورأى أنها تستدعي النقاش في مواطن عدة ، وبخاصة أن بناء مختلف صيغ التخييل هذه يفترض أن يكون له تأثير في عملية التلقي من قبل القارىء من حيث كونها تقدّم له وجهة نظر عن وضعيته الخاصة ، وتجعله يتساءل عن حياته ذاتها ، وقد احتج على الغموض الكامن في نظرية الصيغ ، لأنه لا يرى الكيفية التي يتم بها وصف العلاقة بين عالم التخييل وعالم الواقع وفق مقياس كيفي أولي مثل هذا المقياس (أفضل / أسوأ) . ناهيك عن الحديث عن علاقة تساوٍ بين هذين العالمين ، واعتبر كل ذلك مدعاة للشك ، وينطلق من رؤية تبسيطية ، ولإغناء نظرية "شولس " اقترح أن تكون الصيغ بمثابة وظائف لبعض المبادىء المنظمة، أو كميزات تستخدم لتكييف المتلقي بطريقة أو بأخرى ، وسعى لربطها مع دعوته لتشكيل إجناسي جديد ، وذلك لأن ما تحتاج إليه الصيغ هو بروزها في شكل ما ، يجعل أمر إدراكها ممكناً ، وهنا فإنها ستندرج ضمن التقاليد التاريخية سواء كانت لغوية أم أدبية أم ثقافية أم اجتماعية .. إلخ ، وهذا يجعلها جزءاً من تجربة القارىء ، فتكون بذلك سلسلة من المواقف لأنها ستكون خاضعة لقانون النوع الأدبي الذي هو نموذج موازٍ للواقع ، فالصيغ إذن يقع إبرازها بواسطة النماذج ، فتتضافر كل من الصيغة والنموذج معاً في وظيفتهما ، وهو الشرط الأساسي لكل عملية تلقٍ[١٣]. وهذا التعديل القائم على الملاءمة بين النموذج الخاص بالنوع الأدبي والصيغة جعل " ستمبل " يخلص إلى أن مؤدى نظرية " شولس " يؤدي ، بصورته المنقحة ، وظيفة إبستمولوجية

أكثر أهمية في موضوع الأنواع الأدبية ، وهكذا فإن التلقي كممارسة يتدخل في صلب مشكلات النقد الأدبي ، وينخرط في تجديد الأفكار الأساسية فيه ، مثل قضية مستويات السرد ، والعوالم النصية ، والأنواع الأدبية وغيرها .

الهوامش

١. عبدالله إبراهيم ، المركزية الغربية (بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٧) ص ٣٥٨ .

٢. يورغن هابرماز ، القول الفلسفي للحداثة ، ترجمة فاطمة الجيوشي (دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٩٥) ص ٥٢١ – ٥٢٢ .

٣. روبرت هولب ، نظرية التلقي ، ترجمة عز الدين اسماعيل (جدة : النادي الأدبي – الثقافي ، ١٩٩٤) ص ٢٥٠ – ٢٥٤ .

٤. عبدالله إبراهيم ، السردية العربية (بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢) ص ١٣ .

٥. G. Prince " Introduction to stuy of Narratee ". In " Tompkins (ed) Reader - Response Criticism (London, John Hopkins university press, 1980) p. 7.

٦. Seymour Chatman, Story and Discourse (London, Cornell university press, 1978) p. 255.

٧. Jonatha, Culler, On Deconstruction (New York, Cornell University press, 1986) p. 34.

٨. أمبرتو إيكو ، القارىء في الحكاية ، ترجمة أنطوان أبو زيد (بيروت – المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٦) انظر الصفحات الآتية : ٦٧ ، ٨٥ ، ١٧٠ ، ١٧٤ ، ٢١٠ ، ٢٢٤ .

٩. أمبرتو إيكو ، اسم الوردة : آليات الكتابة ، ترجمة عبدالرحمن بو علي (مجلة نزوى ، سلطنة عُمان ، ع ١٤ لسنة ١٩٩٨) ص ٦٤ .

١٠. فان ديك ، النص بنياته ووظائفه : مدخل أولي إلى علم النص ، ترجمة محمد العمري ، انظر كتاب " نظرية الأدب في القرن العشرين " إلرود إبش وفوكيما وآخرون (الدار البيضاء ، أفريقيا الشرق ، ١٩٩٦) ص ٧٨ .

١١. جوليا كرستيفا ، علم النص ، ترجمة فريد الزاهي (الدار البيضاء ، دار توبقال ، ١٩٩٧) ص ٢٢ – ٢٣ .

١٢. روبرت شولس ، صيغ التخيّل ، ضمن كتاب " نظرية الأجناس الأدبية " ، كارل فيتور وآخرون ، ترجمة عبدالعزيز شبيل (جدة ، النادي الأدبي – الثقافي ، ١٩٩٤) ص ٩٧ ، ٩٩ .

١٣. وولف ديتر ستمبل ، المظاهر الأجناسية للتلقي . المصدر السابق ص ١٢٠ وما بعدها .

* * *

مدخل إلى نظرية التلقي (*)

حافيظ إسماعيلي علوي

وأخيراً ظهرت نظرية التلقي لتضع حداً لـ " سلطة المؤلف " التي ظلت مهيمنة لردح من الزمن ، ولتضع حداً أيضاً للدراسات الأدبية والنقدية والمناهج التاريخية والاجتماعية والثقافية والدراسات البيوغرافية . وقد كان ظهور هذه النظرية " ثمرة جهد جماعي كان صدى للتطورات الاجتماعية والفكرية والأدبية في ألمانيا الغربية خلال الستينيات المتأخرة "[1] لتعرف بعد ذلك انتشارا واسعاً مكنها من الهيمنة على الساحة النقدية خلال النصف الثاني من العقد السابع ، وخلال العقد الثامن لتصبح بعد ذلك " بمثابة منهج لإعادة النظر في القواعد القديمة ، ولإعادة تقويم الماضي ، كما أنها قدمت أساساً لدراسة الأدب الإعلامي والأدب الشعبي اللذين جرى التقليد على استبعادهما ، فضلاً عما ادعته لنفسها من قدرة على التعامل مع الأعمال الأدبية المحدثة[2].

وإذا كان النجاح قد كتب لهذه النظرية ، فإن ذلك لم يكن إلا بفضل مجهودات منظريها وبعد نظرهم . ولهذا فكل حديث عن *نظرية التلقي* يفرض بالأساس الوقوف عند اسمين بارزين من روادها ، ونعني بذلك *هانز روبرت ياوس وفولفغانغ إيزر* .

والملاحظ أنه على الرغم من اشتغال هذين الرائدين بالتلقي "وإعادة تشكيل النظرية الأدبية عن طريق صرف الأنظار عن المؤلف والنص ، وتركيزها مرة أخرى على علاقة النص / القارىء فإن مناهجهما الخاصة في معالجة هذه النقلة قد اختلفت اختلافاً حاداً"[3] وهو اختلاف ضمن للنظرية تنوعاً في الأسس والمناهج وأكسبها انفتاحاً على مصادر مختلفة.

فرضيات هانز روبرت ياوس :

يعد فقيه مدرسة كونسطانس الألمانية وهو من الرواد الأوائل الذين اضطلعوا بإصلاح مناهج الثقافة والأدب في ألمانيا و" يرجع اهتمام *هانز روبرت ياوس* بمسائل التلقي إلى اشتغاله بالعلاقة بين الأدب والتاريخ . وهو غالباً ما يركز – على الخصوص في عمله النظري المبكر – على السمعة السيئة التي أصابت تاريخ الأدب ، وعلى وجوه العلاج لهذا الوضع . وكان ما استشفه من البحث في ألمانيا وفي العالم في حقبة الستينيات هو الإهمال المتصاعد لطبيعة الأدب التاريخية ، حيث تحول العلماء والنقاد إلى مجموعة متنوعة من المناهج القائمة على التحليل النفسي الاجتماعي أو على علم الدلالة ، أو على علم النفس الجشطالتي ، أو على التوجه الجمالي ، وكان هدفه المحدد هو العمل على إعادة التاريخ إلى المركز من الدراسات الأدبية "(٤). وهو بعمله هذا يحاول تجاوز المقاربات " التلازمية " التي هيمنت لفترات طويلة على الدراسات الأدبية في ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية ، بل كانت أفكاره في العمق تحد وإعادة نظر في كل ما هو موجود . والتحدي لا يعني هنا الرفض المطلق لإنجازات المدارس التي سبقته ، كإنجازات المدرسة الشكلية والمدرسة الماركسية وغيرهما من المدارس ، لأن طريقة *ياوس* في الكتابة " تقوم على الحوار ، فهو لا يعتمد النقل والتسليم بما هو موجود، كما لا يتبنى نسقاً مغلقاً يتجاهل جهود الآخرين بل قد يصل الحوار ، عنده ، إلى حد المساجلة ، فيحرص على المحاسبة والمناقشة المستفيضة ، وهو يحاور نفسه أيضاً ، يصلحها ويتجاوز أطرافاً منها . أما مرجعية *ياوس* التي يستند إليها ويحاورها فتوجد في مقدمتها الظاهراتية (كما هي عند كل من Husserl, Ingarden, Ricoeur) والهيغيلية في امتداداتها الهرمينية عن طريق كادامر Gadamer والماركسية من

خلال بنجمين W. Benjamin ولوكاتش G. Lukacs ، وكولدمان Goldmann وخاصة مدرسة فرانكفورت (أدورنو ، وهبرماس Habermas) والأبحاث الشكلانية لجماعة براغ (موكاروفسكي Mokarovesky ، وفوديكا Vodeca) ومختلف البنيويات (ليفي ستراوس Levi straus ، وبارت Barthes) والنقد الجديد ... إلخ[٥]. كل هذا ينم عن إطلاع واسع ، وتنوع في المصادر والأسس المعرفية .

إن *ياوس* من خلال مشروعه الجديد هذا ، حاول أن يخلص الأدب الألماني من الأزمة التي كان يتخبط فيها تحت الجبرية المذهبية لتقاليد ماركس وتقاليد الشكلية الروسية ، وكان شغله الشاغل هو الربط بين الأدب والتاريخ والدعوة إلى التوحد بين تاريخ النص ، وجمالياته . هذا التاريخ الذي يتوسمه تاريخ يؤدي دوراً " واعياً يصل الماضي بالحاضر ، وسوف يطلب من مؤرخ التلقي الأدبي ، بدلاً من مجرد أن يتقبل الموروث بوصفه معطى ، أن يعيد التفكير على الدوام في الأعمال المعترف بها مبدئياً ، في ضوء كيفية تأثرها بالظروف والأحداث الجارية وتأثيرها فيها "[٦]. وهذا ما يظهر جلياً في المفاهيم التي يوظفها في نظريته.

أفق التوقعات :

يمكن أن نعتبر هذا المفهوم نوعاً من التكامل بين التاريخ وعلم الجمال ، أو الماركسية والشكلانية يقول *ياوس* : " إن تحليل التجربة الأدبية للقارىء تفلت من النزعة النفسانية التي هي عرضة لها لوصف تلقي العمل والأثر الناتج عنه ، إذ كانت تشكل أفق انتظار جمهورها الأول ، بمعنى الأنظمة المرجعية القابلة للتشكل بصورة موضوعية والتي تكون بالنسبة لكل عمل في اللحظة التاريخية التي يظهر فيها نتيجة عوامل ثلاثة أساسية هي :

– التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور من الجنس الذي ينتمي إليه النص .

– شكل وموضوعية الأعمال السابقة التي يفترض معرفتها .

– والتعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية . أي التعارض بين العام التخييلي والواقع اليومي(٧) .

ما يفهم من هذا الكلام هو تركيز *ياوس* أساساً على معرفة القارىء المسبقة بمجموعة من التقاليد والأعراف ، التي تميز الأجناس الأدبية عن بعضها ، هذا التمييز الذي لا يمكن أن يكون إلا بالممارسة التي تمكن القارىء من معرفة التشويشات التي تصيب التقاليد والأعراف الفنية بين الحين والآخر فـ " حين يشرع المتلقي في قراءة عمل أدبي حديث الصدور ، فإنه ينتظر منه أن يستجيب لأفق انتظاره ، أي أن ينسجم مع المعايير الجمالية التي تكون تصوره الخاص للأدب ، في حين يسعى مؤلفه – وهذا شرط كل كتابة أصيلة – إلى انتهاك هذه المعايير ومخالفتها ، مما يجعل طريقته الجديدة في الكتابة تدخل في صراع مع أفق انتظار هذا المتلقي ، ويسمى هذا الفارق بين كتابة مؤلف وأفق انتظار القارىء بـ " المسافة الجمالية "(٨) (انظر الفقرات اللاحقة) .

إن مصطلح " الأفق " ليس جديداً بإطلاق فقد " كان مألوفاً للغاية في الدوائر الفلسفية الألمانية ، ونفطن هنا إلى أن *جادامار* Gadamar قد استخدمه ليشير به إلى " مدى الرؤية الذي يشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه مناسب ، وقد قدم سلفاه هوسرل وهايدجر هذه الفكرة كذلك في سياقات مشابهة . كذلك لم يكن استخدامه مركباً من " التوقعات" جديداً كل الجدة ، وقد تبنى فيلسوف العلوم كارل ببر وعالم الاجتماع كارل *مانهايم* هذا المصطلح قبل *ياوس* بزمن طويل ، بل إن هذا المصطلح كان له ارتباط سابق بالشؤون الثقافية ، وقد عرف مؤرخ الفن

أ، هـ. جمبرش " *أفق التوقع* " في كتابه " *الفن والوهم* "؛ متأثراً في هذا بـ " *ببر*" بأنه " جهاز ، عقلي يسجل الانحراف والتحويرات بحساسية مفرطة "؛ ومن ثم فإن " الأفق " و" أفق التوقعات " يقعان في رقعة عريضة من السياقات تمتد من النظرية الظواهرية الألمانية إلى تاريخ الفن "[9]. ورغم ذلك فإن الغموض ظل يكتنف هذا المفهوم في نظرية التلقي في كثير من جوانبه .

المسافة الجمالية (أو تغيير الأفق) :

" يقوم هذا المفهوم الذي يسعف على بناء تاريخ الأدب في نظرية *ياوس* على التعارض الذي يحصل للقارىء أثناء مباشرته للنص الأدبي كمجموعة من المحمولات – الموسومة الفنية الثقافية ؛ وبين عدم استجابة النص لتلك الإنتظارات والتوقعات فيقف القارىء هنا ليبني أفقاً جديداً عن طريق اكتساب وعي جديد قد يكون مقياساً يعتمد عليه في التأريخ " للأدب "[10]، إن هذا المفهوم المركزي في فكر *ياوس* " يسمح بالتمييز بين ثلاثة ردود فعل عند القراءة :

– فحين يقرأ أحد هواة الروايات البوليسية مثلاً رواية تنتمي إلى هذا النوع ، فإنه يشعر بالرضا والإرتياح ، لأنها تستجيب لأفق انتظاره وتنسجم مع معاييره الجمالية .

– لكن القارىء نفسه سيصدم ، وبالتالي سيخيب انتظاره إذا حاول قراءة رواية تاريخية أو بوليسية مبتذلة .

– أما إذا كان يجمع الذكاء والمرونة فسيذعن لهذه الرواية المختلفة التي ستعلمه أشياء جديدة ، مما يؤدي إلى تغير أفق انتظاره . بحيث ستكف الرواية البوليسية عن الإستجابة لأفق انتظاره الجديد[11].

فقراءة النص الواحد تختلف من قارىء لآخر - بل تختلف حسب القارىء الواحد بحسب أحواله وتطور معارفه ، ومن ثم يصبح هذا الفارق الجمالي مقياساً للتحليل التاريخي ، كما جاء على لسان *ياوس* نفسه ؛ " إذا كنا ندعو المسافة الجمالية ، المسافة الفاصلة بين الإنتظار الموجود سلفاً والعمل الجديد ، حيث يمكن للتلقي أن يؤدي إلى " تغيير الأفق " بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة ، أو يجعل التجارب الأخرى ، المعبر عنها لأول مرة تنفذ إلى الوعي ، فإن هذا الفارق الجمالي المستخلص من ردود فعل الجمهور ، وأحكام النقد ، (نجاح مباشر ، رفض أو صراع ، تصديق الأفراد أو فهم مبكر أو متأخر) يمكن أن يصبح مقياساً للتحليل التاريخي "[١٢].

بهذا يثبت ياوس تاريخية العمل وحداثته ، ويتجاوز وجود كل معنى موضوعي ومقرر بشكل نهائي .

اندماج الأفق :

يعد هذا المفهوم من المفاهيم الأساس التي تبين نقط التقاطع بين *ياوس* والمشروع الهيرمينوطيقي لجادمر ، الذي أثار هذا المفهوم في كتابه " الحقيقة والمنهج "، وسماه بمنطق السؤال والجواب ، الذي يحصل بين النص وقارئه عبر مختلف الأزمان .

ويعبر *ياوس* بهذا المفهوم عن " العلاقة القائمة بين الإنتظارات الأولى التاريخية للأعمال الأدبية والانتظارات المعاصرة التي قد يحصل معها نوع من التجاوب "[١٣]. هنا يبرز سعي *ياوس* الحثيث للتوفيق بين التحليل الدياكروني والتحليل الساكروني ، وبذلك فنظرية التلقي " بتوفيقها بين السانكرونية والدياكرونية في مسعاها التأويلي ، " تتخلى" عن مبدأ الدراسة المورفولوجية الصرف وتهتم بالمحيط الأدبي للعمل الفني "[١٤].

وقد وفق *ياوس* في تحديد ما يقصده بهذا المفهوم من خلال بعض التطبيقات التي أسعفته في ذلك إلى حد بعيد :

المنعطف التاريخي :

لقد كان من مشاغل *ياوس* الأساس " وضع تأريخ للقراءة " ، لذلك نجده يستعير مفهوم المنعطف التاريخي من بلومبرج Hans Blumbergue الذي وظفه قصد التاريخ للفلسفة . وقد عبر *ياوس* عن ذلك بكل وضوح بقوله : " ولهذا يمكن أن نضع لتاريخ الأدب مثل ما اقترح بلومبرج لتاريخ الفلسفة الذي بناه بأخذ أمثلة من المنعطفات التاريخية الذي أسسه على منطق السؤال والجواب "[١٥].

كما أن *ياوس* ، وبناء على أفكار العالم نفسه ، يذهب إلى كون : " المنعطفات التاريخية الكبرى التي تحدث في تاريخ الحضارات الإنسانية من شأنها أن تساعد على تكوين قراءة جديدة ، أو أن الأعمال الجديدة تكون مرتبطة بهذه المنعطفات أو التحولات الكبرى التي تقدم رواية مغايرة للآفاق والإنتظارات السابقة بحكم ما تحتمله تلك التحولات من تصورات جديدة للعالم ، وظهور أسئلة جديدة أو تعارض الأسئلة القديمة مع الأجوبة الحديثة المتطلبة "[١٦].

يظهر من خلال أفكار *ياوس* ومفاهيمه ، أن هدفه هو وضع نظرية تكفل للأدب خصوصيته وأبعاده المستقبلية النموذجية ، نظرية تتجاوز كل وطأة جبرية مذهبية .

فرضيات فولفغانغ إيزر :

ينتمي هو الآخر لجامعة كونسطانس ، ويعد إلى جانب *ياوس* من

المؤسسين لنظرية التلقي ، وترجع أولى اهتمامات هذا الباحث بمجال التلقي إلى عمله المبكر الموسوم " بنية الجاذبية في النص " الصادر سنة ١٩٧٠ ، والذي ترجم إلى اللغة الفرنسية تحت عنوان " الإبهام واستجابة القارىء للأدب الخيالي النثري "؛ وقد حاول *إيزر* أن ينوع من مرجعياته ، على خلاف ياوس " فعلى حين تحرك *ياوس* ، أستاذ اللغات الرومانسية ، بصفة مبدئية نحو نظرية التلقي من خلال اهتمامه بتاريخ الأدب ، برز *إيزر* أستاذ الأدب الإنجليزي ، من مجال التوجهات التفسيرية في النقد الجديد ونظرية القص ، وفي الوقت الذي اعتمد فيه *ياوس* في بادىء الأمر على علم التفسير (*الهيرمينوطيقا*) ، وكان خاضعاً بصفة خاصة لتأثير هانز جورج جادامر ، كانت الظواهرية الفينونولوجيا هي المؤثر الأكبر في *إيزر* ، وقد كان مهتماً بصفة خاصة في هذا الصدد بعمل رومان انجاردن ، الذي تبنى منه إيزر نموذجه الأساس كما تبنى عدداً من المفاهيم الأساسية (...) [كما] اهتم *إيزر* بصفة مبدئية بالنص المفرد وبكيفية ارتباط القراء به ، ومع أنه لا يستبعد العوامل الاجتماعية والتاريخية ؛ فقد جعلها لاحقة بالمسائل النصية الأكثر تفصيلاً أو مندمجة فيها"[١٧].

والملاحظ أن نظرية *إيزر* تعد امتداداً لمشروعاته السابقة ، وهذا ما يعني أن إسهامه في نظرية الأدب كان مترابطاً وتطبعه الاستمرارية . " وقد كان ما أثار اهتمام *إيزر* منذ البداية هو السؤال عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارىء وفي أي الظروف . وقد أراد على النقيض من التفسير التقليدي الذي حاول أن يوضح المعنى الخبىء في النص – أن يرى المعنى بوصفه نتيجة للتفاعل بين النص والقارىء ، أي بوصفه "*أثراً يمكن ممارسته*" وليس موضوعاً يمكن تحديده "[١٨].

ويمكن أن نلخص أهم فرضيات هذا الباحث في المفاهيم التالية :

التفاعل بين النص والقارىء :

إن النص أو العمل الأدبي في نظر *إيزر* يتكون من بنيات داخلية تسمح بتحديده ، وإمكانيات أخرى لا تسمح بذلك ، وهذا النوع الأخير هو ما يضمن صيرورة القراءة وإنتاج المعنى ، فالعمل الأدبي لا يمكن أن نعتبره نصاً فحسب ، ولا قارئاً فقط بل هو تركيب أو التحام بينهما "فالبنيات النصية وأفعال الفهم المبنينة تشكل قطبين في فعل التواصل . وسيعتمد نجاح *فعل* التواصل هذا على الدرجة التي يؤسس فيها النص نفسه كعامل ارتباط في وعي القارىء . فغالباً ما يعتبر نقل النص هذا إلى القارىء شيئاً يحدثه النص وحده ، ومع ذلك فإن أي نقل ناجح – لو أعطى النص انطلاقته – يعتمد على المدى الذي يستطيع فيه هذا النص تنشيط ملكات القارىء الفردي في الإدراك والمعالجة ، ورغم أن النص قد يجسد فعلاً الأعراف والقيم الاجتماعية لقرائه المحتملين ، فإن وظيفته لا تقوم فقط بعرض مثل هذه المعطيات ، بل في الحقيقة باستعمالها لكي تضمن فهم النص "[19].

إن النص هنا يجاوز ذاته ، وفي ذلك إقصاء للنظريات التي تحاول أن تعطي الانطباع بأن النصوص ترسخ في ذهن القارىء بطريقة آلية .

نجد إذن نوعاً من التداخل والإلتحام بين النص وقارئه ينتج عنه تأثير جمالي ، لتصبح بذلك آلية القراءة تتحرك بين قطبين ، القطب الفني للنص ، والقطب الجمالي ، يختص الأول بالنص وصنعته اللغوية . ويختص الثاني بنشاط عملية القراءة ، وكلا القطبين ينصهر في الآخر ويحل فيه ليتشكل من ذلك النص " ومعنى هذا أن وظيفة النص الأدبي تقوم على جانبين أساسيين ، جانب فني خاص بالمؤلف ، وجانب جمالي توله عملية القراءة . وبهذا يكون العمل الأدبي أكبر من النص في حد

ذاته ، لأن النص لا تدب فيه الحياة إلا إذا تحقق ، كما أن عملية تحقيق النص لا تتم إلا إذا أحيل النص إلى حركة ، عندما تتحول المنظورات المختلفة التي يقدمها للقارىء إلى علاقة دينامية بين مخططات النص الاستراتيجية ووجهات نظر القارىء المخططة كذلك . وهنا يصري *إيزر* على أنه كما للنص بناء فإن القراءة لها بناء كذلك ، يقف موازياً لبناء النص ومتحاوراً معه "[٢٠] كما أنه لا يمكننا أن نتحدث عن قراءة واحدة ووحيدة ، لأن قراءة النص الواحد تختلف " مع كل قراءة وبين قارىء وآخر ، بل تختلف عن القارىء نفسه بحسب أحواله وأطواره "[٢١].

لكن عن أي قارىء يتحدث *إيزر* ؟.

القارىء الضمني :

يشكل هذا المفهوم عنواناً مستقلاً لأحد كتاب *إيزر* ، ويبدو أنه اقتبسه من مفهوم *واين بوث* عن المؤلف الضمني ، الذي عرضه بنوع من التوسع في مؤلفه المعروف " لغة الفن القصصي ".

يستعمل *إيزر* هذا المفهوم ، لفهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية والتجاوبات التي تثيرها ، يقول : " إذا أردنا أن نحاول فهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية والتجاوبات التي تثيرها ، يجب علينا أن نسلم بحضور القارىء دون أن نحدد مسبقاً بأي حال من الأحوال ، طبيعته أو وضعيته التاريخية ، ويمكن أن نسميه ، نظراً لعدم وجود مصطلح أحسن ، *القارىء الضمني* .

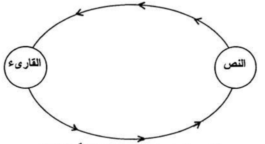
إنه مجسد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي ، لكي يمارس تأثيره – وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي ، بل من طرف النص ذاته ، وبالتالي ، فالقارىء الضمني كمفهوم ، له جذور متأصلة في بنية النص إنه تركيب لا يمكن بتاتاً مطابقته مع أي قارىء حقيقي[٢٢].

إن *إيزر* من خلال هذا المفهوم الجديد يحاول تمييز قارئه عن أصناف القراء التي كانت معروفة من قبل ؛ كالقارىء الأعلى عند ريفاتير ، والقارىء المخبر عند *فيش*(٢٣) وبذلك يؤسس لقارىء جذوره "*مغروسة بصورة راسخة في بنية النص* "(٢٤). وإن كنا نلمس تشابهاً كبيراً بين فكرة القارىء الضمني عند *إيزر* وفكرة المتلقي في النقد الوجودي عند " جون بول سارتر " الذي يقسم الجمهور الذي يتوجه إليه الكاتب إلى جمهور واقعي وجمهور إمكاني .

من كل هذا يظهر أن إيزر كان متحمساً للبحث عن " نموذج متعال " يجسد كل تلك الإستعدادات اللازمة لكي يمارس العمل الأدبي تأثيره .

صيرورة القراءة :

إن القراءة نشاط مكثف وفعل متحرك ، كما أنها توليد يحاول معه القارىء استكشاف وسبر أغوار النص ، وبذلك فالقراءة وفقاً لهذا المنظور الجديد لا تسير في اتجاه واحد كما هو متعارف عليه في الإتجاهات النقدية السائدة (الإتجاه البنيوي ، الاجتماعي ، الدلالي) ولكنها " تسير في اتجاهين متبادلين ، من النص إلى القارىء ومن القارىء إلى النص (انظر الشكل) .



(يشير السهم إلى سيرورة عملية القراءة)

" فبقدر ما يقدم النص للقارىء ، يضفي القارىء على النص أبعاداً جديدة ، قد لا يكون لها وجود في النص ، وعندما تنتهي العملية بإحساس القارىء بالإشباع النفسي والنصي ، وبتلاقي وجهات النظر بين القارىء والنص ، عندئذ تكون عملية القراءة قد أدت دورها لا من حيث إن النص قد استقبل ، بل من حيث إنه قد أثَّر في القارىء وتأثر به على حد السواء"(٢٥).

إن عملية التأثير والاتصال هاته هي ما يضمن للنص صيرورته ، تجدده وبالتالي استمراريته ، وبهذا ليست القراءة " مجرد صدى للنص [ولكنها] احتمال من بين احتمالاته الكثيرة والمختلفة وليس القارىء في قراءته كالمرآة ، لا دور له ، إلا أن يعكس الصور والمفاهيم والمعاني ، التي رمى صاحب النص إلى قولها والتعبير عنها بحرفيتها وتماسها . فالأحرى القول إن النص مرآة يتمرأى فيه قارئه على صورة من الصور ، ويتعرف ، من خلاله ، على نفسه بمعنى من المعاني"(٢٦).

إن صيرورة القراءة هاته تجعل قارىء إيزر يمشي باستمرار دون توقف لذلك نعتته فروند " بالقارىء المشاء " وبناء عليه فالتوقعات لا تتحقق في العمل الأدبي الجيد بل تتولد بشكل مواز للقراءة .

إن عملية القراءة تبقى مستمرة ، أي في صيرورة دائمة " ولا تعني استمرارية القراءة ، مع تتابع الجمل ، أن المعنى يكون منساباً بحيث لا يتوقف القارىء ، بل إن القارىء لابد أن يتوقف مع النص الجيد الذي لا يستهلك نفسه وذلك عن طريق ترك فراغات على نحو متعمد لكي يملأها القارىء . وعادة ما تنجم الفراغات من حيل أسلوبية لا يكتشفها ويفهم أبعادها ودلالاتها إلا قارىء متمرس "(٢٧).

إن النص يكتسب ثراءه من خلال هذه الصيرورة ومن خلال تعدد القراءات التي تسعى جاهدة لملء فراغات النص والذي يأبى ذلك بدوره .

"وإذا كان ملء الفراغات في النص يخلف جدلاً بين القارىء والنص ، الأمر الذي يثري التجربة الجمالية ، فإن اختلاف مستويات الواقع التي يعيشها القارىء وعلاقة بعضها بالبعض تثري هذه التجربة الجمالية من ناحية أخرى ، فهناك الواقع المعيش الذي يقف على بعد من النص ؛ وهناك واقع القارىء نفسه بوصفه فرداً له تجاربه الخاصة . ثم هناك واقع النص الذي يختلف عن واقع القارىء وعن الواقع المعيش معاً ونتيجة لتباين هذه النماذج مع الواقع ، فعلى القارىء أن يتفاعل معها ثم يجمع بينها في إطار الكيان الموحد للنص ، وهذه الوحدة ، كما رأينا ، ليست من صنع النص وحده ، كما أنها ليست من صنع القارىء وحده بل تقع بينهما .

إن القراءة الظواهرية للنص تلغي الثنائية بين الذات والموضوع . أي بين القارىء والنص ولكنها تعود فتزحزح هذه الثنائية ، إلى عالم القارىء نفسه فتجعله منقسماً على نفسه ، وفي هذا إثراء لفكره ، وإثراء للنص معاً ، وهذه محصلة القراءة الواعية المحايدة "(٢٨).

لقد حاولنا الوقوف عند أهم المفاهيم التي وظفتها نظرية التلقي من خلال رائديها *هانس روبيرت ياوس وفولفغانغ إيزر* ، رغم اقتناعنا بوجود مفاهيم أخرى فرعية تعزز المفاهيم السابقة . وما يمكن أن نقوله باختصار شديد إنه " إذا عنَّ للمرء أن يرى في ياوس باحثاً في عالم التلقي الأكبر . فإن *إيزر* يبدو مشتغلاً بعالم التأثير WIRKUNG الأصغر "(٢٩). لكن يبقى ذلك داخل حدود مشكلة الإتصال .

الهوامش

يندرج هذا المقال ضمن بحث أعد لنيل الدكتوراه تحت إشراف الدكتور مصطفى غلفان / وحدة التكوين والبحث : في *نظرية القراءة ومناهجها* ، جامعة الحسن الثاني / المحمدية كلية الآداب والعلوم الإنسانية بن أمسيك البيضاء .

(١) روبرت هولب ، *نظرية التلقي* ، ترجمة عز الدين إسماعيل ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، الطبعة الأولى ١٩٩٤ ص : ٨ .

(٢) نفسه ص : ٩ - ١٠ .

(٣) نفسه ص : ٢٠٠ .

(٤) نفسه ص : ١٤٣ - ١٤٤ .

(٥) محمد العمري ، "*نحو جمالية للتلقي*" مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية (المغرب) ع ٦ ، س ١٩٩٢ ص ص : ٣٨ - ٤٨ . (انظر تحديداً ص : ٣٨ - ٣٩) .

(٦) روبرت هولب ، مرجع مذكور ، ص : ١٥٣ .

(٧) Hans Robert Jauss : *Pour une Esthétique de la réception*, Gallimard-paris. 1978. p: 49.

(٨) رشيد بنحدو "*مدخل إلى جمالية التلقي*" مجلة آفاق (المغربية) ع ٦ ، س ١٩٨٧ ، ص ص ١١ - ١٣ وتحديداً ص : ١٢ .

(٩) روبرت هولب ، مرجع مذكور ص : ١٥٤ - ١٥٥ .

(١٠) أحمد بوحسن ، "*نظرية التلقي والنقد العربي الحديث*" ، مجلة منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ، سلسلة : ندوات ومناظرات رقم : ٢٤ ، ١٩٩٣ ص ص ١١ - ٤٢ (انظر تحديداً ص : ٣٠) .

(١١) رشيد بنحدو ، مرجع مذكور ، ص : ١٢ .

(١٢) Jauss مرجع مذكور ، ص : ٥٣ .

(١٣) أحمد بو حسن ، مرجع مذكور ص : ٣٠ .

(١٤) Alois Schumacher ، "*من جمالية التلقي إلى التجربة الجمالية* (تأملات في نظريات ياوس)" ترجمة رشيد بن حدو ، مجلة آفاق (المغربية) ع ٦ س ١٩٨٦ . ص : ٥٥ .

(١٥) Jauss مرجع مذكور ص : ٧١ .

(١٦) أحمد بو حسن ، مرجع مذكور ص : ٣١ .

(١٧) روبرت هولب ، مرجع مذكور ، ص : ٢٠١ .

(١٨) نفسه ، ص : ٢٠٢ .

(١٩) فولفغانغ إيزر ، *فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب* (في الأدب) ترجمة حميد لحمداني ، الجلالي الكدية منشورات مكتبة المناهل ، ص : ٥٥ .

(٢٠) نبيلة إبراهيم *"القارىء في النص : نظرية التأثير والإتصال"* ضمن مجلة فصول (القاهرة) المجلد الخامس، العدد الأول أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ١٩٨٤ ص ص : ١٠١ - ١٠٤ (انظر تحديداً ص ١٠٣) .

(٢١) علي حرب ، *"قراءة ما لم يقرأ .* نقد القراءة " مجلة الفكر العربي المعاصر . ع ٦٠ - ٦١ ص ١٩٨٩ ص ص : ٤١ - ٥٢ (انظر تحديداً . ص . ٤١) .

(٢٢) فولفغانغ إيزر . مرجع مذكور ص ص : ٢٩ - ٣٠ .

(٢٣) للمزيد من الإطلاع ، انظر فولفغانغ إيزر ، مرجع مذكور ص ص : ٢٠ - ٢٩ .

(٢٤) رويرت هولير ، مرجع مذكور ص : ٢٠٠ - ٢٠١ .

(٢٥) نبيلة إبراهيم ، مرجع مذكور ص : ١٠١ - ١٠٢ .

(٢٦) علي حرب . مرجع مذكور ، ص : ٤١ .

(٢٧) نبيلة إبراهيم . مرجع مذكور ص : ١٠٣ .

(٢٨) نفسه ص : ١٠٤ . رويرت هولب ، مرجع مذكور ص : ٢٠ .

(٢٩) رويرت هولب ، مرجع مذكور ص : ٢٠ .

* * *

مكانة المتلقي في الأدب المقارن

ضيـاء خضير

تحتل قضية التأثيرات المتبادلة بين العمل الأدبي وقارئه مكانة مركزية في استراتيجيات التلقي ونظرياته المختلفة. فالقول بوجود المعنى داخل النص وإعادة الاعتبار للقارىء وإعطاؤه مسؤولية استثنائية في تفسيره وتوجيهه ؛ قد جاء بعد انكشاف قصور المناهج النصية ، ومنها البنيوية ، في تحقيق المعنى وفهم منطوق النص بما يتعدى الدائرة المغلقة التي يحيل إليها التحليل اللساني للبنية أو البنيات التي ينطوي عليها العمل الأدبي على نحو يبدو معه مكتفياً بنفسه ومبرّراً لذاته وغير محتاج للبحث عن مرجعيات أخرى تقع خارج العلاقات اللسانية والصوتية والتركيبية الموجودة في النص نفسه.

وعلى الرغم مما قيل من أن مولد القارىء يجب أن يعتمد على موت المؤلف ، وأن وحدة النص لا توجد في منشئه بل في غايته[1]، فإن الصراع بين المناهج النقدية الحديثة وبعض التطورات التي عرضها الفكر الألماني الحديث بعد الحرب العالمية الثانية ، قد أسفر عن إدراك متزايد للوجود التاريخي المضمَّن في النص والمحيط به ، من خلال متلقيه على نحوٍ خاص .

وبما أن الأساس في نظرية التلقي هو الكشف عن دور القارىء وفعاليته في تفسير الأعمال الأدبية والإسهام في إعادة تقويمها وإعطائها معنى وفق مجموعة من العوامل المتصلة بطبيعة وعي هذا القارىء وعصره وثقافته ، فإن مكانة القارىء – المتلقي تكتسب أهمية متزايدة وتبقى واحدة من القضايا الأساسية التي يدور عليها مجمل الاهتمام في هذه النظرية . ومعنى ذلك أن الدراسات التي كانت تركِّز على الكشف عن

علاقات التأثر والتأثير في الأعمال الخاضعة للدراسة المقارنة قد بدأت تنتقل مع المنظرين الألمان وأتباعهم من أصحاب نظرية التلقي إلى الطرف الأخير من المعادلة التي تضمّ (المؤلف – النص – القارئ). فبعد أن انتقل الاهتمام من المؤلف إلى النص ، أصبح القارئ منذ الآن صاحب سلطة لا تنازع في توجيه النص وتحديد قيمته . وبما أن كل نص يتوجه إلى قارئ ويحيل إليه ، فإن جزءاً من المقاربة النقدية لهذا النص سيتضمَّن بالضرورة كشفاً عن قارئه الضمني أو العملي .

وعلى الرغم من الاختلاف الواضح في قدرة القراء على استقبال الأعمال الأدبية وتباين مستوياتهم الثقافية والمعرفية ، فإن هناك إقراراً لدى بعض أصحاب نظرية التلقي ، بضرورة وجود حد أدنى من الشروط التي تجعل هؤلاء القرّاء حائزين على معرفة معقولة بالأساليب والقواعد والقوانين التي تتحكم بالنوع الأدبي ، والظروف التاريخية التي كان العمل الأدبي نتاجاً لها وعاكساً ، بهذه الكيفية أو تلك ، لبعض ملامحها . وثمة من يفترض بأن هناك اتجاهاً سائداً للأعراف الأدبية تُسهم في تكوينه كلُّ النصوص المهمة ، وأن التاريخ يشكل استمراراً متصلاً خالياً من الصدع والصراع والتناقض ، وأن التحيّز الموروث لدى البعض إزاء هذه الأعراف يجب أن يُراعى . وذلك يقتضي ، كما يقول الناقد الإنكليزي تيري إيغلتون ، الاعتراف بأن التاريخ يعمل على تعميق المفاهيم الحاضرة عن الذات ولا يتلفها ، وأن الاستثنائي والغريب في النصوص الأدبية سيُصبح مفهوماً مع مرور الوقت . وكان تلميذ الفيلسوف الألماني – هيدغر – المعروف (غادامر) قد وصف التاريخ مرّة بأنه (الحوادث التي هي نحن)[٢]. فيما نظر علم التفسير (الهرمونيطيقا) إلى هذا التاريخ على أنه حوار مستمر بين الماضي والحاضر والمستقبل . وهو يحاول إزالة العقبات التي تعترض سبيل تبادل الأفكار والتأثيرات المختلفة ، ولا يقبل الفكرة التي تقول بفشل التواصل ، حتى إذا كان ردّ الفعل الأولي

للقارىء يتسم بـ (الخيبة) التي تحدَّث عنها (كارل بوبر) فيما أسماه (خيبة الانتظار) لأن " تاريخ التفسيرات والتأثيرات الخاصة بحدث أو عمل ما ، هي التي تمكننا من فهمه كواقعة ذات طبيعة متعددة المعاني وبصورة مغايرة لتلك التي فهمها معاصروه بها "[٣].

إن علم التفسير الذي طوّره بعض أقطاب نظرية التلقي الألمان يميل إلى التركيز على أعمال الماضي ويوحي من خلال مراجعتها وإعادة قراءتها بأن الدور الرئيس للنقد هو فهم هذه الأعمال عن طريق فهم الفضاء والمؤثر المباشر أو غير المباشر الذي تنطوي عليه .

قبل ذلك كان الناقد الإنكليزي ت. س. إليوت قد بيّن أن الأمر لا يقتصر على قوّة تأثير موجهة من الماضي إلى قارىء هذه الأعمال ، وإنما هناك تأثير ممكن للحاضر على الماضي أيضاً ، ويتم عن طريق رؤية الكيفية التي يعيد فيها القارىء تصنيف الأعمال الأدبية الماضية بإيحاء وتوجيه من الأعمال الأدبية الراهنة وفق عمليات تأثير معقّدة يخضع لها وعي هذا القارىء .

ولئن كان مركز الثقل في الدراسة المقارنة التقليدية هو الكشف عن طبقات الأثر الممكن داخل النص وثقافة مؤلفه ، فإن هذا المركز سيميل مع نظرية التلقي إلى بيان الكيفية التي يتحدد بها (أفق الانتظار) لدى القارىء نفسه عند مواجهته للنص . وفي ذلك زحزحة واضحة للجمود الذي عانت منه الدراسات الفرنسية المقارنة التي تعتمد على إظهار الروابط الحقيقية في العلاقة بين النصوص المدروسة من خلال المدونات التاريخية والأسباب والمسبّبات . وهي وضعية دفاعية فقدت بعض مبرّراتها مع ظهور المدرسة البنيوية التي لا تعير الوجود الفعلي أو المتخيَّل لكل هذه الأمور اعتباراً كافياً . وبعد أن وضعتها قبل ذلك تساؤلات (رينيه ويلك) في مقاله الشهير (أزمة الأدب المقارن) الذي ظهر

عام ١٩٥٨ في موقف حرج بدأت تنطوي فيه على نفسها وتعيد النظر في بعض مسلّماتها ، خصوصاً بعد أن فتح الدرس المقارن في أمريكا الباب نحو مناهج وآفاق أوسع للنظر إلى العلاقة القائمة بين الآداب والثقافات المختلفة ، وتجاوز الطابع المسرف لأحادية النظر والنوازع القوميّة الضيقة من التي تجعل همَّها محصوراً في ملاحقة طرق استثمار الآخرين للنتاج الأدبي الخاص بأمة معيّنة متفوقة في لغتها وثقافتها وفكرها ..

أما في (ألمانيا) فقد لاحظ (كارل روبير ماندلكو) أن دراسات التأثير تمثل ترجمة مأساوية لتاريخ الأدب تستند عقدتُها على استخراج ومعاينة النكران والجهل اللذين تعرَّض لهما بعضُ الكتاب . في حين أن إعادة تشييد (أفق انتظار القارىء) على أساس فهمه المسبق للجنس وثيمات الأعمال الأدبية المعروفة والتعارض الموجود بين لغة شعرية وأخرى عملية ، لا يعد - كما بيّن روبرت ياوس - غايةً في ذاته ، وإنما هي (= إعادة التشييد) بناء تقليد للأعمال الأدبية يكون فيها تحطيم المعيار الأدبي المتعارف عليه من قبل القرّاء هو العنصر الأكثر أهمية في تطور الأدب[٤]. وعملية التناص التي أوكلت نظرية التلقي إلىالقارىء فكَّ رموزها قائمة على استراتيجية أساسية تقول بعدم وجود تعبير لا يفترض تعبيراً آخر ، ولا وجود لما يتوالد ذاتياً ، بل هي قائمة على وجود طبقات وأحداث متسلسلة للمعنى ، ومن توزيع للوظائف والأدوار التي لابدَّ للقارىء من التوفر على معرفة ما هو ضروري منها بغية امتلاك إدراك حقيقي للنص المقروء . وهو ما يعطي لعنصر النقد الذي يوجَّه للنصوص الخاضعة لعملية المقارنة أهمية أكبر من تلك التي اعتاد الفرنسيون وأتباعُ منهجهم المقارن أن يمنحوها لهذه النصوص ، على اعتبار أن ما هو مهم في هذا المنهج هو رؤية الأفق التاريخي الذي تكوّنت فيه وأُنتجت ضمن شروطه . أما المدارس النقدية الحديثة ، فقد

رأت أن النقد يأخذ التاريخ في جدّية ، لأن الإنسان لا يصنع شيئاً خارج التاريخ ، ولكن الإنسان وعمله ليسا نتاجاً بسيطاً ولا آلياً لهذا التاريخ ، أو مجرد حلقة في سلسلة طويلة من الأسباب والنتائج التي توجد التأثيرات ؛ فهناك الملامح المتفردة لأسلوب الكاتب ، وطريقته في بناء العمل نفسه ، وما يفرضه ذلك على القارىء من ضرورة مراعاة بنيته أو بنياته اللسانية وطرائق نظمه أو تركيبه الخاص ، وملاحظة عناصر التناص بين المدوّنات أو النصوص المختلفة .

ومع ذلك ، علينا أن نلاحظ أن عمليات التلقي المقارن لهذه النصوص تخضع لمتطلبات أساسية حدّدها (إيف شير Yves Cherre) فيما نقله (أحمد بو حسن) عنه في ثلاث(٥):

الأولى : تتصل بالالتقاء بين ثقافتين ، وأن تلقي العمل الأجنبي يختلف عن تلقي العمل الوطني ، وأن مواجهة العمل الأجنبي تفترض تعبئةً لمجموع ثقافة المتلقي الذي يواجه مثل هذا العمل . ولابدَّ ، كذلك من مراعاة كل الخطابات النقدية والخطابات المصاحبة ، أو تلك التي وُضعت حول العمل الأدبي .

الثانية : وتتصل بالأفق التاريخي ، إذ تعوَّدت الدراسة المقارنة أن تعمل على مستوى التواقت فيما يبقى التاريخ حاضراً في كلتا الحالتين. ومن هنا لم تتمكن الدراسة المقارنة من الانسجام مع المتلقي ذي الطبيعة الظاهراتية الخاصة . لأن النص عند الظاهراتيين لا يوجد إلا حينما يتحقق أو يصبح راهناً . ولهذا ينبغي تبنّي وجهة نظر المؤول بالضرورة ، لأن نظرة المؤول مرتبطة بنصّه هو ، وبتدخلاته المحكومة بمكوّناته الثقافية والمعرفية الخاصة التي قد لا تنسجم مع تأويلات الدارس المقارن وثقافته .

الثالثة : وهي تتصل بالقارىء ؛ فالدارس المقارن يهتم بقرّاء

واقعيين ويهتم بالجمهور الذي له وجود تاريخي وواقعي يمكـن تعريفُه . والقارىء هنا لا يُستخرج من النـص ، بل من الواقـع الـذي ينتمي إلى مجموعة بشرية لها علاقة بالتقاليد الأدبية . والمنظـرون الألمـان لا يقدّمون إجابة كافية عن كيفية الوصول إلى هذا النوع من القرّاء . إذ إن التلقي هنـا لا يمكن حصره فـي القـراءة إذ إن الكتـاب شكل ومـادة ذات طابع استهلاكي ولها قيمة في السوق إلى جانب قيمتها الجمالية . وهـي أمور تقع خارج النص طبعاً ، ولكنها ذات علاقة بتوجُّه القارىء .

إن دقَّة الموقـع الـذي يحتلـه المتلقي فـي الأدب المقـارن وعـدم ثباتـه لا تتـأتى فقط مـن ضرورة توفر شروط معرفـة معقولـة بـالآداب المقارنة ، وإنما من حقيقة أن كثيراً من النصوص المقروءة تنطوي في ذاتها على تناصات تعود مرجعيتها إلى ثقافات وبيئات ولغات وأزمـان مختلفة . ولهذا يرى بعض الباحثين أن البداية الحقيقية لنظرية التلقي في مرحلتها المتأخرة الناضجة هي استحالة الوصول إلى معرفة حقيقية بـالنص المقـروء . وهـو موقـف جسّد ، كما يقـول الدكتـور عبدالعزيـز حمودة في كتابه (المرايا المحدّبة) ، أزمة إنسان ما بعد الحرب الثانية ، وسقوط العلم ، كما سقطت من قبله قيم ميتافيزيقية أخرى[٦]. والقول بأن دور السياق في تحديد المعنى محكوم بأفق توقع القارىء ، لا يعفـي من ملاحظة أن هذا السياق لا يكشـف عن قـارىء واحد أو قـراءة صحيحـة دون أخرى ، مادام الأفق متغيّراً وغير مغلق كالثقافة التي تنتجه .

ولما كان الفرد ليس مجرد فرد ، حيث إنـه فـي حالـة تفـاهم مـع الآخرين ، فإن القول بأن الأفق المغلق يفـترض أن يُغلـق علـى ثقافـةٍ مـا هو الآخر ، هو مجرد خرافة[٧] فحركةُ الحيـاة الإنسـانية تقـوم علـى عدم الارتباط بموقف واحد دون غيره ، ومـن ثـم لا يمكـن أن يكـون لهـا أفـق واحد مُغلق . إذ إن هذا الأفق شيء ندخله ويتحرَّك معنا ، والآفاق تتغيّر عند الشخص المتحرّك[٨]. وذلك يقود إلى القول بأن الأفـق الثقـافي الـذي

يتحرَّك المتلقي في الأدب المقارن ضمنه يبقى في حالة تكوّن مستمرة في ضوء علاقته بالماضي من جهة ، والاختيارات الفردية الموجودة في الحاضر ، من جهة أخرى . وهو ما دفع بعض أصحاب نظرية التلقي إلى أن يرفعوا صفة الحصانة عن النص ، مادمنا غير قادرين على ضمان المحافظة عليه إزاء قارىء من هذا النوع ؛ فلم يعد هذا النص ملكية خاصة بالمؤلف ولا يجوز التجاوز عليها من قبل القارىء . إذ مادامت المعايير النقدية غير ثابتة عند الجميع ، فإن علينا أن نقبل بقدر غير محدود من نسبية التفسير ، على الرغم من كل التأكيدات التي يقول بعض الباحثين فيها إن المعنى تاريخي دائماً ، وأنه يظل قائماً حتى إذا أدّى إلى فتح الباب لهذا النوع من النسبية[٩].

وفي تراثنا النقدي يمكن للباحث أن يؤثر بعض المواقف التي لا تكتفي بالنظر إلى المعنى داخل النص نظرة ثابتة ونهائية . فالإمام عبدالقاهر الجرجاني مثلاً ، كان قد فرَّق بين (المعنى) و(الغرض) داخل النص الواحد . ورأى أن الغرض معروف ويقع خارج النص ، بينما يظل المعنى شيئاً خاصاً مرتبطاً بكيفية التعبير عنه وطريقة نظمه . وإذا نحن رجعنا قليلاً إلى الوراء ورأينا قضية " المعاني المطروحة في الطريق " التي قال بها الجاحظ ، فإن علينا أن نضع في الاعتبار أيضاً الواقع التاريخي الذي كان الجاحظ يتحرك ضمنه مضطراً إلى هذا النوع من القول لأسباب عقائدية وإيديولوجية معروفة . فالجاحظ المعتزلي كان يفرِّق بين المعاني العقلية ، أي تلك التي يشهد العقل بصحتها ، وهذه المعاني الأخرى التي يعرفها العربي والعجمي لأنها معاني التجربة والمشاهدة العيانية . وقد دفع الجاحظ إلى القول بها موقفُ أولئك الذين كانوا يشككون بالإعجاز القرآني بدعوى أن معاني القرآن معروفة يمكن الإتيان بمثلها ولا إعجاز فيها . ولذلك فقد وضع الجاحظ الشأن ، كلَ الشأن ، في الألفاظ وطريقة نظمها . وهو الأمر الذي التقطه الإمام

عبدالقاهر فيما بعد ، ووضعه في إطار نقدي أكثر تماسكاً واستجابةً للمتطلبات الجمالية للقراءة النقدية الموجهة للنصوص الشعرية والنثرية.

وعلاقة كل ذلك بموقف المتلقي ومكانته في الأدب المقارن نابعة من حقيقة أن العناصر التي كانت تشكّك في قضية الإعجاز القرآني الخاص بالمعاني في عهد الجاحظ ومن تلاه ، كانت في الغالب الأعم منها، أعجميةً غير عربية ؛ ولم يُتح لها أن تتفهم دقائق الإعجاز في الكلم العربي والنص القرآني منه على نحو خاص ، لأسباب تتصل باختلاف مرجعياتها الثقافية أحياناً ، والأيديولوجية أحياناً أخرى ، أو كليهما معاً في أحيان ثالثة .

ثم لنلاحظ مثالاً آخر مختلفاً قليلاً ، ويتصل بالنص العربي لألف ليلة وليلة . إذ من المعروف أن ما عنتْه حكاياتُ هذه الليالي للفرنسيين لدى ترجمة (أنطوان كالان) لها في نهاية القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر ، كان مختلفاً عما عنتْه لأصحابها العرب ، وإن يكن الأمر قد جرى هذه المرّة بصورة معاكسة ، أعني أن تفاعل القارىء الأوربي معها وطبيعة الحماس الذي تمَّ به تلقيها من قبله كان يفوق بأضعاف المرات ذلك الذي كان القارىء العربي يتلقاها به . والأمر لا يعود إلى أنّ (كالان) قد وضعها وضعاً جديداً وأعاد إبداعها ، فقط ، وإنما أيضاً إن جملة الصور والمشاهد الموضوعة عن الشرق بدت غريبة وشديدة الادهاش ومليئة بالسحر والعجائبية ، وهي تهاجم مخيلة القارىء الأوربي مرة واحدة .. وتحرِّك ذاكرته وتغيِّر من أفق انتظاره في لحظة تاريخية ملائمة . ولذلك لا غرو أن نرى بعض الباحثين الأوربيين يتحدثون عن (نص) فرنسي مقابل للنص العربي . وكانت ترجمتُه إلى لغات أخرى بدءاً من الفرنسية وليس من اللغة التي وضع فيها أول مرَّة ، تعبيراً عن هذا الواقع الذي يمكن فيه لنص من النصوص أن يعيش لدى الآخرين حياة أخرى مختلفة . ونحن إزاء جماليات

استقبال عمل من هذا النوع لدى متلقٍ لا ينتمي إلى الأفق التاريخي الذي ظهر فيه هذا العمل أول مرَّة ، لا نكون مجبرين على اختبار قيمه الجمالية بالمقارنة مع أعمال أخرى تمَّت قراءتُها في اللغة التي تمَّ نقلُه إليها . فنحن مضطرون لملاحظة النص داخل مرجعيته الأولى في ضوء جديد مستمد من التغيير الذي أصاب أفق انتظار قارئه العربي بتأثير من القارىء الآخر ، وبطريقة لا تعود فيها القراءة الجديدة مجرد استعادة لجماليات تلقي سابقة ، ولذلك نعتقد أن ما يفترضه (غادامر) من أن هناك اتجاهاً سائداً للعرف تُسهم فيه كل الأعمال الأدبية الصحيحة ، وأن التاريخ يكون استمراراً متصلاً سالماً من الصراع والتناقض ، وأن التحيُّز الذي ورثناه من العرف يجب أن يُراعى[10].. أقول إن ما يقوله (غادامر) هنا يبدو بحاجة إلى مراجعة وإعادة نظر في مواجهة حالات تلقٍ من هذا النوع ، حتى إذا كانت حالات مفردة ، وهي ليست كذلك في الواقع . فالتصدع الذي أصاب العرف السائد لدى ترجمة الليالي العربية إلى الفرنسية وكثير من اللغات الغربية الأخرى ، يمثل حقيقة واقعة تناقض ما يُقال عن ثبات العرف وديمومة أفق الانتظار التاريخي المرتبط به ، وما يتصل بذلك من واقع تتبادل فيه المجتمعات كلها الأفكار والتأثيرات بطريقة أو أخرى . ولو كان نص الليالي معروفاً لدى الفرنسي من خلال هذا التبادل المزعوم للأفكار والثقافات لما كان له ذلك القدر من التأثير عندهم حين توفرت لهم فرصة معرفته بصورة واسعة بعد الترجمة .

ولقد رأينا أن علم التفسير الذي يستند إليه بعض أقطاب نظرية التلقي يميل إلى التركيز على أعمال الماضي ، ويوحي من خلالها بأن الدور الرئيس للنقد هو فهم الأدب الكلاسيكي . وقد رأينا ، كذلك ، كيف أن بعض النقاد مثل (إليوت) يقول إن الأمر لا يقتصر على قوّة تأثير موجهة من الماضي نحو الحاضر ، وإنما هناك تأثير ممكن للحاضر على

الماضي .. يتم عن طريق رؤية الكيفية التي يُعيد فيها القارىء تصنيف الأعمال الأدبية الماضية بإيحاء من الأعمال الحاضرة وبتوجيه منها .

وفي ثقافتنا العربية ، صار معروفاً أن المعركة النقدية حول أبي تمّام في القرن الثالث ، لم تهدأ إلا بظهور المتنبي في القرن الرابع . كذلك لا يمكن للتقويم النقدي الموجه نحو شاعر مثل الجواهري أن يتنصل من حقيقة علاقة إنجازه الإبداعي بشعر شاعر آخر ، مثل المتنبي، على صعيد الروح العامة التي تنتظم نصيهما ، والمزايا الأساسية لعمود القصيدة العربية التي كتبها كل منهما . والقارىء الذي مازال يهتزُّ لشعر الجواهري يضع في الاعتبار أنه إنما يقف أمام شاهد حي على قوّة استمرار الأعراف الشعرية الماضية في عصره ، وأنه يستطيع أن يرى بالملموس صورة أخرى لأبطال الماضي الشعري تعيش في الحاضر ، متناسياً أن هناك مسافة زمنية طويلة تفصل بين الاثنين ، تغيّر فيها إيقاع الحياة واختلفت السنن والأعراف الشعرية بصورة مذهلة . ومُتلقٍ من هذا النوع لابدَّ أن ينتظم في هذه السلسلة الطويلة من القراء الذين يؤثرون السلامة ويلتجئون نحو ذاكرة سبق تأثيثها بلغة وصور وإيقاعات عصور أخرى . وهو أمرٌ يشير إلى واحدة من الحقائق الأساسية الموجودة في هذا العصر وكل عصر .

وهي أن العصر ليس وحدة متماسكة ومتجانسة وأن تقدمه المضطرد إلى أمام يحمل في طيّاته بعض عناصر الثبات التي ينشدّ فيها القرّاء أو بعضُهم إلى قوّة الماضي التي لا تقاوم . وهم لا يستعيدون هذا الماضي عن طريق بعث رموزه وإعادة قراءة الأعمال الكبرى فيه فقط ، وإنما هم يستعيدونه أيضاً عن طريق الاحتفال بالنماذج المقلّدة لهذه الرموز والناسجة على منوال كبار شعرائها وكتابها .

وهي ، كما قلتُ ، ترجمة أخرى ناقصة لماضٍ ذهب ولن يعود ، وخيانة لحاضر يتجاوز في كل لحظة بدينامية وحركة معقّدة ومستمرّة ، كل محاولة للتوقف والثبات ، خصوصاً ، إذا أخذنا بنظر الاعتبار أن التغيّرات العلمية وما يتبعها من تأثيرات واقعة على حقول الفكر والثقافة نتيجة للتبدّل

الذي أصاب وسائل الإعلام والاتصال ، لم تعد مقصورةً على واقع الحياة التي يعيش فيها المبدع ، بل تتعداه إلى ما هو أشمل وأعم من ذلك بكثير . إلى ماضٍ وحاضر أمم أخرى يطرح انتشار ثقافاتها وجماليات الاستقبال عندها على المتلقي في كل مكان تحدياتٍ مستمرة ؛ لا يستطيع تجاهلها أو غضَّ الطرف عنها إذا أراد أن يعيش عصره وزمنه . والمشكلة أن وعيا مكتسباً من هذا النوع لا يمكن أن يقف عند حدود تغيير أفق انتظار المتلقي وتعديل بعض جماليات استقباله للنصوص القديمة والحديثة فقط ، وإنما هو يُسهم في إدخال التشويش على الطريقة التي تُنتج بها النصوص أيضاً ؛ أي ممارسة التأثير على المؤلف الذي سيكون مضطراً لمعرفة الأفق الجديد لأذواق مستهلكي إنتاجه وقوانين السوق النقدية التي تعمل على تسويق هذا الإنتاج . وذلك لا يعني التنصل من مسؤولية تأثير الماضي وأعراف التراث. فالمؤلف يبدو هنا كمن يغزو أراض جديدة من دون أن تغيب عنه صورة وطنه ، حسب تعبير (غادامر)[11] ، اللهم إلا إذا زاد زمن الإقامة في هذه الأراضي الجديدة عن الحد بحيث يواجه المؤلف فيها خطر أن تكون وطناً جديداً ، أو بديلاً عن وطنه الأول .

الهوامش

١ - د. عبدالعزيز حمودة ، المرايا المحدّبة ، عالم المعرفة ، ١٩٩٨ ، ص ٣٤٢ .

٢ - تيري إيغلتون ، مقدّمة في النظرية الأدبية ، ترجمة إبراهيم جاسم العلي بغداد ، ص ٨٠ - ٨١ .

٣ - ناظم عودة ، نظرية التلقي، الاتجاهات والأصول، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد ، ١٩٩٦ ، ص ١٣٦ - ١٣٧.

٤ - انظر ، رامان سلدن ، النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة سعيد الغانمي ص ٧٩ .

٥ - أحمد بو حسن ، نظرية التلقي والإبداع العربي الحديث ، ص ١٢ - ١٣ ، بحث ضمن كتاب مشترك ، نظرية التلقي ، إشكالات وتطبيقات ، الدار البيضاء ، ١٩٩٥ .

٦ - عبدالعزيز حمودة ، مرجع سابق ، ص ٣٣٦ .

٧ - نفسه .

٨ - نفسه ، ص ٣٢٥ .

٩ - انظر بهذا الصدد ، تيري إيغلتون ، مرجع سابق ، ص ٧٦ .

١٠ - نفسه ، ص ٨٠ - ٨١ .

١١ - نفسه ، ص ٨٧ .

* * *

الشعر ومستويات التلقي

خالد الغريبي

يهدف هذا المبحث إلى الكشف عن الصلة بين الشاعر والمتلقي في ضوء المألوف والمستحدث من أعراف القول الشعري ونظمه .

وإذا كان النقد القديم قد اهتم بالوظيفة الشعرية من حيث مرجعها وقائلها ، وأبان عن خصائص القول الشعري جيده ورديئه وحلّل مقوماته وأركانه تحليلاً معيارياً ؛ فإن الميل إلى إبراز موقع المتلقي من العملية الإبداعية صار في عصرنا هاجساً من هواجس القراءة والنقد ؛ وعاملاً هاماً من عوامل تفكيك بنية الكتابة وشرطاً من شروط تأويلها .

بيد أن المدونة النقدية العربية القديمة ، وفي سياق شروطها التاريخية والمعرفية لا تخلو من إشارة لافتة ، وعلامة فارقة إلى وظيفة " المتقبل " للرسالة الشعرية سماعا وطرباً وانفعالاً واستجابة نفسية وخلقية . واللافت للإنتباه أن هذه الوظيفة " التأثرية " ظلت وفي أغلب النصوص القديمة محتجبة وراء سلطة تأثير الكاتب ؛ فكان لابد من الإبانة عنها دون الإيغال في القول : إن النقاد العرب القدامى أدركوا إدراكاً بيناً "وظيفة المتلقي " وإنما قصارى الجهد أن نبرز ما به أشاروا إلى موقع هذا المتلقي في سياق تحديدهم لماهية الشعر وأركانه وأن نلمع إلى آلية الإبداع والقراءة فيما يحكمها من جدل على أساسه تنبني عناصر القول الشعري ومقوماته ، تأثراً وتأثيراً تخيلاً وتخييلاً .

على أن العودة إلىالتراث النقدي واستبار موقفه من المتلقي لا يمكن أن يكون إلا في ضوء معارفنا الحديثة ، وفي سياق تطور النظريات النقدية ومناهج القراءة استناداً إلى حداثة القول بنظرية جمالية التقبل

وبمنهج التفكيك : حيث يحتل القارىء منزلة سامية من عملية الإبداع نفسها وهو طرف يتوجب تصنيفه إلى قارىء ممكن أو قارىء مثالي أو قارىء ضمني أو قارىء عادي مرجعيته السائد من الأنظمة الفكرية والسنن الجارية .

لذا سنسعى ما وسع الجهد إلى الاستفادة من المنجز النقدي الحديث في تفكيكه لعالم القراءة وشروط التحاور مع النص بالإصغاء إليه وفهمه وتأويله ، لأن غايتنا من كل هذا ، هي الكشف عما أسماه " إيكو" في كتابه حدود التأويل " بستراتيجية القراءة " أو ما اصطلح عليه عند "يوس " بجمالية التلقي : " إنّ التلقي بمفهومه الجمالي يعني عملية ذات وجهين . إذ تشمل في آن واحد الأثر الذي ينتجه العمل الفني وطريقة تلقيه من قبل القارىء ويمكن للقارىء أن يستجيب للعمل بعدّة أشكال مختلفة : فقد يستهلكه أو ينقده وقد يعجب به أو يرفضه وقد يتمتع بشكله ويؤول مضمونه ويتبنى تأويلاً مكرساً أو يحاول تقديم تأويل جديد وقد يمكنه أخيراً أن يستجيب للعمل بأن ينتج بنفسه عملاً جديداً[1] ".

إن توظيف هذه المعارف توظيفاً خلاّقاً في قراءة صورة المتلقي في تراثنا النقدي العربي سيتيح لنا إعادة صياغة أسئلة الشعرية العربية في ضوء معرفتنا بنصوصها النموذجية أولاً وشتى معارف الإنسان واللسان الحديثة . ولا شك فإن الوعي بوجوه التمايز والتكامل بين هذين المرجعين هو الكفيل بإرجاع كل موقف إلى سياقه وكل رأي إلى مضانه دون إسقاط الماضي على الحاضر أو تأويل الحاضر بالماضي . إن هذا الوعي هو في نظرنا شرط من شروط تحديث التراث وتأصيل أسئلة الحداثة .

إن مسألة التلقي في الشعرية العربية لا يمكن أن تكون مسألة تقنية من حيث تحليل موقع القارىء في الخطاب فحسب كما أفادتنا به

نظريات التحليل السردي الحديث عند " تودوروف " و" جينات "، وإنما هي مسألة تتجاوز ذلك إلى اعتبار المتلقي شبكة من الذوات ذات قارئة ، وذات منصتة سامعة وذات مشاهدة وذات مبدعة مؤولة ، وذات محكومة بشروطها الثقافية والسياسية والتاريخية ... فهي بهذا المعنى ذات متعددة الأصوات ، والوظائف وأشكال الحضور : تقرأ بقدر ما تشاهد وتشاهد بقدر ما تسمع وتبدع بقدر ما تحاور ، وتحاور بقدر ما تمتلك من حرية ، وحضور في النص والواقع والتاريخ ، إنها ذات تؤثث حضورها في غيابها تحضر " قبلاً " في ذهن المبدع وتحتجب في لا شعوره القصيّ وتحاوره " بعداً " وتعاشره " أمداً " مادام الأثر الفني حياً ...

في هذا الإطار من الرؤية سأتناول بالدرس مستويات التلقي في الشعر بالتركيز على العلاقة الاتصالية بين المبدع والمتلقي ؛ وبالكشف عن أربعة محاور مثلت في نظري مدار أشكال التلقي الشعري والإبداع من خلال المدونة النقدية العربية قديمها وحديثها وراهن الشعرية العربية الحديثة على وجه الخصوص ، وهذه المحاور هي :

١ - جدل الشفوي والمكتوب .

٢ - جدل التخيّل والتخييل .

٣ - جدل المسموع والمرئي .

٤ - جدل الإبانة والإغماض .

وهي جدليات متصلة ببعضها البعض لها ما يؤسسها في التراث النقدي وهي مثار جدل في الحداثة الشعرية ، فضلاً عن كونها تتصل اتصالاً مباشراً بالقارىء أو السامع ... أي المتلقي لا من جهة تقبله وتمثله للمقروء أو المدوّن أو المشاهد وإنّما من جهة تأثيره في سنن الشعر وأساليبه وموضوعاته .... أي تأثيره في حركة الشعر ومساراتها وانكساراتها وتحولاتها .

١ - جدل الشفوي والمكتوب

إن صفة الإنشاد في الشعر لاصقة بأصله ، وهي قائمة فيه من جهة أدائه ، حتى عدّ هذا الأداء مقوماً من مقومات شعرية النص ، وبعداً من أبعاد تشكّل بنيته المنشدة .

وقد أجمع النقاد القدامى على أن من وظائف الشعر الإنشاد والتطريب . يقول أدونيس : " وبما أن الأصل في الشعر الجاهلي هو أن ينشد فقد كان الأصل أن ينشد الشاعر هو نفسه قصيدته . فالشعر من فم قائله أحسن كما يعبّر الجاحظ ، وفي هذا ما يلمح إلى أن عرب الجاهلية كانوا يعدون إنشاد الشعر موهبة أخرى تضاف إلى موهبة قوله . والحق أنه كان لموهبة الإنشاد أهمية قصوى في امتلاك السمع ؛ أي في الجذب والتأثير خصوصاً أن السمع للجاهلي أصل في وعي الكلام وفي الطرب ، فهو كما يعبّر ابن خلدون : أب الملكات الإنسانية "[٢].

ويعدّ الإنشاد في هذا الباب صفة للقول الجميل في الشعر ، وهو ليس " إلاّ ضرب من الغناء ؛ والغناء يعتمد أساساً على جمال الصوت ورقته ورخامته "[٣].

والإنشاد في الشعر ، عامل من عوامل التأثير ، إن عن طريق المعنى أو بواسطة اللحن وتنويعاته والصوت وطبقاته والإيقاع ودرجاته. وقد اختلف الشعراء الفطاحل في هذه الصفة فمنهم من كان يجيد الإلقاء والعرض وإخراج الأصوات إخراجاً حسناً وإيتاء البلاغة في التنغيم والترنيم ، ومنهم من كان يخطىء السبيل إلى سمع المتلقي بصوته الأجش وسوء الدراية بأداء الصوت تضخيماً وترقيقاً ، رفعاً وخفضاً ، انكساراً وامتداداً .

وفي كتب التراث ما يشير إلى اتخاذ الشعراء لهم رواة لشعرهم

إن هم لم يجيدوا إنشاده " وخص العرب الشاعر المنشد الحسن النشيد بمصطلح هو الصناجة ، ومن ذلك سمي الأعشى صناجة العرب "[4].

ومثلما أجاد الشعراء القدامى الإنشاد وحسّنوا به شعرهم ، تفاوت الشعراء المحدثون في قراءة نصوصهم وحاولوا شد المتلقي إلى كلماتهم فانقسموا اليوم من جهة الإنشاد والتلقي ؛ إلى شاعر يجيد قول الشعر وإنشاءه ولا يحسن إنشاده (مثال عبدالوهاب البياتي) وشاعر لا يجيد قول الشعر وإنما يضفي على نظمه من رونق الكلام وحسن الأداء ما قد يشدّ السمع لوقت قصير ولا شعر ، وشاعر يحسن الإنشاء والإنشاد معاً (مثال درويش ، نزار قباني ...).

إنّ رصد هذه الظاهرة السمعية والشفوية يفضي بنا إلى الملاحظات التالية :

١ - إنّ صلة الشعر بالإنشاد وفضاء المشافهة هو جزء لا يتجزأ من تاريخية ظاهرة الشعر من جهة تلقيه .

٢ - إنّ علاقة المشافهة بالمكتوب هي علاقة نفي ووجود : فإذا كان الشفوي له الحضور الأسبق في تاريخ الظاهرة الشعرية ؛ فها هو يستردّ اليوم عن طريق إنشاد الشعر ومسرحته بشتى الوسائل السمعية والبصرية حضوره ؛ محاولاً إقصاء المكتوب ومنازعته البقاء .

٣ - إذا كان الشفوي وهو مجال من مجالات التلقي في الذائقة القديمة مرتبط بالعرضي " accidentel " والظرفي - إذ لم يبق لنا منه في ذاكرتنا الجمعية سوى بعض الأخبار عن كيفية إنشاد الشعر ورد أغلبها في كتب التراث كـ " الأغاني " و" البيان والتبيين " و " الإمتاع والمؤانسة " -؛ فإن المكتوب يظل البعد الأمثل في الخطاب الإنساني ؛ لأنّه وجه من وجوه تثبيت الوجود وتوكيد الكيان ...

٤ - إن الشفوي من جهة تلقيه اليوم وفي ضوء مستحدثات

الاتصال قد خرج من مجاله المطبوع (قديماً) إلى مجال مصنوع يتيح له البقاء والحفظ .

٥ - إنّ وسائل الطباعة الحديثة ووسائل تسجيل الصوت والصورة قد أفضت إلى تطوير مناهج قراءة النص الشعري . فصرنا نتحدث من خلال مصطلحاتنا النقدية عن البياض وبنية الإنشاد ونظام الاتصال السمعي والقراءة البصرية[*]؛ ممّا يؤكد تبدّل وظيفة المتلقي في عصر الصورة ووسائل الاتصال الحديثة .

وعموماً يظلّ السؤال يدور حول ظاهرة الانتقال من عصر المشافهة إلى عصر الكتابة ، إذ الأرجح لدينا من خلال الدراسات المتعلقة ببنى الكتابة ، أن تاريخ الإبداع الإنساني هو تاريخ جدل الشفوي والمكتوب .

فإذا كان الشفوي هو الأصل في ذاكرة الكلام وسم الثقافة الإنسانية بحضوره ردحاً من الزمن في سياق كبت المكتوب وقمعه كما ذهب إلى ذلك " دريدا " في قوله :

" أساس الميتافيزيقا قائم على قمع الكتابة واضطهادها لمصلحة الكلام الحيّ ، الشفهي ، المباشر . فالكلام الشفهي هو الذي يجيء في المرتبة الأولى . وأمّا الكتابة فليست إلا تمثيلاً للصوت ومحاكاة له وبالتالي فهي منحطة عنه وعن مرتبته "[٥]؛ أو كما سجل ذلك "أمبرتوايكو " في حوار له قائلاً " إنّ ما يثير اهتمامي في هذا التكامل هو الشكل الذي ينخرط به في تسجيل ذاكرة النوع . ففي مرحلة أولى حافظت الإنسانية على آثار تجربتها الماضية عبر التقليد الشفهي ثم ظهرت الكتابة التي قامت المطبعة بتضخيم وتعميم طابعها الثوري فبظهورها مررنا من الخطيّة الزمنية " Linéarité temporelle " للخطاب الملفوظ " Parlé " إلى خطية مكانية " Linéarité spatiale " تسمح بالسعي إلى استعادة المعلومات السابقة بشكل متواصل "[٦].

من خلال هذا العرض يمكن طرح السؤال التالي :

ألا يمثل الانتقال من المشافهة ، حيث كانت المشافهة تمثل منزلة المركز من الخطاب الاتصالي إلى الكتابة التي كانت تمثل الهامش والمنزلة الأدنى ، انتقالاً عرضياً ، إذ سرعان ما حدث انقلاب في تاريخ الخطاب الاتصالي وانقلب ما كان مركزاً إلى الهامش ، وما كان هامشا إلى المركز .

إن وضع المشافهة والكتابة ومنزلتهما في الثقافة الإنسانية هو الذي أفضى اليوم في دائرة النقد ، إلى أن تكون القراءة النصيّة متصلة بالنص المكتوب . إذ النص عند " بول ريكور " Paul Ricoeur على سبيل المثال لا الحصر هو " كل خطاب تمّ تثبيته بواسطة الكتابة "(٧)؛ وهو بهذا الاعتبار : " خطاب مكتوب ، ونحن نكتبه لأنّنا لا نقوله . ولأنّنا لا نقوله (فعلاً) فإنّنا نثبته بواسطة التدوين ، إن مصير الخطاب أن يتجسد في الكتابة وإن تحوله من حقل الكلام إلى حقل الكتابة يفقده صفة الكلام الأول ويستحيل إلى كلام أي خطاب آخر مادام كلّ ما نريد قوله لا يقال وما نريد تثبيته بالكتابة ليس هو بالضرورة كل ما أردنا قوله "(٨).

بهذا المعنى ، فإن التمييز بين مستويات الخطاب ، ما كان منها متعلقاً بالشفوي أو المكتوب مسألة في غاية الدقّة إن من جهة ميزة الخطاب وطبائعه لسانياً ، وإن من جهة تلقيه . وقد فطن العرب القدامى إلى بعض جوانب هذه المسألة مدركين ما يحكم الظاهرة اللغوية من تبدلات في مدار انتقالها من الكتابة إلى القراءة ؛ ومن المجال الخطي إلى المسموع ، إلى البصري ، يقول إخوان الصفاء : " ولمّا كان النطق اللفظي أمراً جسمانياً ظاهراً جلياً محسوساً وضع بين الناس لكيما يعبّر به كل إنسان عمّا في نفسه من المعاني لغيره من الناس السائلين عنه والمخاطبين له . احتجنا أن تذكر من هذا المنطق طرفاً شبه المدخل

ليقرب على المتعلّمين فهم علم المنطق الفلسفي ، ويسهل تأمّله على الناظرين ، فيقول أيضاً إنه لمّا كان النطق اللفظي هو ألفاظ مؤلفة من الحروف المعجمة احتجنا أن نذكر الحروف أولاً فنقول : إن الحروف ثلاثة أنواع ، فكرية ولفظية وخطية . فالفكرية هي صورة روحانية في أفكار النفوس مصوّرة في جواهرها قبل إخراج معانيها بالألفاظ . والحروف اللفظية هي أصوات محمولة في الهواء فمدركة بطريق الأذنين بالقوة السامعة . والخطية هي نقوش خطّت بالأقلام في وجوه الألواح ... مدركة بالقوة الباصرة بطريق العينين "(٩).

ولعلّ هذا ما يفضي إلى البحث في مستوى آخر له صلة متينة بمحورنا هذا وهو النظر في القوة الباصرة والقوة السامعة على حدّ تعبير إخوان الصفاء .

٢ – جدل البصري والمسموع :

إنّ علاقة البصري والمسموع بالتلقي في مجال القول الشعري علاقة قديمة ومستحدثة في آن . والناظر في تراثنا القديم يلفت انتباهه ما جاء على ألسنة النقاد القدامى من حديث عن وظيفة الإبصار في عملية التلقي حيث أبانوا عن هيئة القائل وأدركوا صلة القول بالحضور الجسدي للقائل شاعراً كان أو خطيباً ...

فعقدوا لذلك صفات مذمومة اقتضت أعراف التقبل تجنبها وأثاروا من الصفات المحمودة والذوق الرفيع ما به أدركوا علاقة البلاغة بالإبلاغ والصوت بالحركة ، والحركة باللباس وهيئة الجسد .

ألم يقل الجاحظ نقلاً عن بعض أهل الهند : " إن جماع البلاغة البصر بالحجة والمعرفة بموضع الفرصة ... وإن جماع البلاغة التماس حسن الموقع والمعرفة بساعات القول وقلة الحرف بما التبس من

المعاني أو غمض ... وزين ذلك كله وبهاؤه وحلاوته وسناؤه أن تكون الشمائل موزونة والألفاظ معدلة واللهجة نقية . فإن جامع ذلك السنّ والسمت والجمال وطول الصمت "[١٠]. إنّ هذا الوعي المبكّر بجمالية الجسد والصوت أداءاً وتعبيراً وإن اندرج في سياق بلاغة الخطيب وحسن بيان الشاعر فهو دال على إدراك الفضاء الجامع بين الباث والمتلقي في مجال بصري وسمعي به يتحقق الإفهام والتواصل وينبجس المعنى واضحاً جلياً ...

على أنّ صلة السمعي بالشعري تتعيّن في مدار آخر هو مدار الإيقاع وعلاقته بالوزن باعتباره ركناً من أركان القول الشعري وقد مثلت هذه المسألة جوهر الخلاف بين القدامى وبين المحدثين من النقاد ورواد الشعر الحديث .

فهذا ابن رشيق يقول في العمدة :

" الوزن أعظم أركان حدّ الشعر وأولاها به خصوصية وهو مشتمل على القافية وجالب لها ضرورة "[١١].

والواقع أنّ بعض أهل الفلسفة من العرب وبتأثير من معارفهم اليونانية قد أدركوا بما لا يدع الشك قيمة الموسيقى في تهذيب النفوس وترقية حسّ المتلقي ، بل وأفاضوا في الحديث عن علاقة الشعر بالموسيقى من جهة وزنه وإيقاعه ونظام تقفيته .

وتكفي العودة إلى آراء الفارابي وأقواله لندرك :

١ - إن اقتران الشعر بالموسيقى إنّما هو اقتران طبيعي في تاريخ الظاهرة الشعرية ؛ مرتبط بميل الإنسان الطبيعي إلى الألحان .

٢ - إنّ الألحان عند (الفارابي) على ثلاثة أوجه اقتراناً بالكلام الشعري :

– ألحان مقوية تكسب المتلقي روح القوة وتزيد من درجة الانفعال .

– ألحان مليّنة تكسب المتلقي اللين والرخاوة .

– ألحان معدلة تكسب المتلقي وضعاً معتدلاً بين القوة واللين وتمنحه الهدوء والاستقرار .

٣ – " لما كانت الهيئات والأخلاق والأفعال تابعة لانفعالات النفس وللخيالات الواقعة فيها ؛ صارت الألحان الكاملة نافعة في إفادة الهيئات والأخلاق ونافعة في أن تبعث السامعين على الأفعال المطلوبة منهم ... "[١٢].

هكذا يمكن القول : إن الإيقاع ذاكرة السمع وفضاء تجاوب بين إبداعية الباث وذائقة المتلقي .

٣ – جدل التخييل والتخيّل

إنّ الشعر من جهة قوله وتلقيه ينهض على جدلية بها يتميّز وإن كانت حاصلة في سائر الأجناس الأخرى وهو التخيّل والتخييل : وأعمدتها اللّغة حين تستحيل كلاماً شعرياً والبلاغة بأدوات انزياحها والإيقاع ... يشغل فضاء التواصل بدءاً من النصّ (مدوناً أو منطوقاً) وصولاً إلى المتقبل في أوضاعه المختلفة . وللبناء أو التركيب فيما يسميه " جاكسبون " بنحو الشعر قيمة هي ركيزة من ركائز شعرية التخيل والتخييل .

ولقد تفطن القدامى إلى قيمة شعرية " الخيال " في حدّ مفهوم الشعر وعلاقته بسائر مكونات القول الشعري ، فهذا ابن سينا يشير إلى الصلة بين القول المخيل والوزن في قوله عن الشعر بأنّه " لا يتمّ شعراً

إلاّ بمقدمات مخيلة ووزن ذي إيقاع مناسب ليكون أسرع تأثيراً في النفوس "[١٣].

وهذا حازم القرطاجني يؤكد : " أن المعتبر في حقيقة الشعر إنّما التخييل والمحاكاة "[١٤]؛ وأن التخييل في الشعر " يقع من أربعة أنحاء من جهة المعنى ومن جهة الأسلوب ومن جهة اللفظ ومن جهة النظم والوزن "[١٥].

بل ويرتقي القرطاجني إلى إدراك وظيفة التلقي من حيث هي جمالية تصور الدلالة الثاوية في اللغة والأسلوب والمعني : يقول : "والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه أو نظامه ، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها أو تصورها أو تصور شيء آخر بها ... "[١٦].

إنّ هذا القول يجعلنا ندرك أنّ مصطلح " المحاكاة " الأرسطي وتطوره عند فلاسفة العرب ونقاد الأدب القدامى هو في حدّ ذاته مفتاح من مفاتيح صياغة الجدل القائم بين التخييل والتخيّل في مستوى حالتي الإبداع والتلقي .

إنّ هذا المجال مهمّ في حالة الشعر لأنّه يفصح عن الأبعاد السيكولوجية للمبدع والمتلقي في آن .

فالقراءة كما يقول غاستون باشلار : " القراءة هي بعد للنفسية الحديثة ، بعد ينقل الظواهر النفسية التي سبق للكتابة أن نقلتها "[١٧].

إنّ إبراز عنصر التخيّل في أوسع دلالاته دون ربطه بالضرورة بسياق النظرية النقدية العربية القديمة يتيح لنا مجالاً أرحب لإدراك صلة التخيّل بالتلقي خارج بعض المفاهيم المسيّجة ، ويهدف هذا المقترح إلى نسج بنية للتخيل لدى المتلقي بديلاً لمصطلحي التأثير والتأثر المأسورين بسلطة الكاتب أو الباث .

إنّ بنية التخيّل من جهة فاعلية المتلقي لا يمكن أن تكون بالضرورة مطابقة لبنية التخييل والكتابة من جهة فاعلية الباث ، فضلاً عن كون العلاقة بينهما تظل محكومة بشروط المتلقي التاريخية وسياقاته الإبتسمولوجية ؛ حيث ينشأ التفسير والتأويل كفعلين لإبداعية أخرى محكومة بشروط مجتمعية وتاريخية ومعرفية مركبة .

فالتخيّل بهذا المعنى ليس مجرّد مقولة تجريدية : إنّه في صميم عملية التمثّل : تمثل الكتابة والعالم والأشياء والإنسان واللغة خارج مدارها ، حيث القراءة استنطاق للمجهول ومغامرة فيه ، إنصات للمحتجب بحثاً عن كيان انطولوجي هو النص مقروءاً ومسموعاً ومرئياً، هذا النص الذي ينشأ من تصدعات الزمن ومن انفصال يؤكد هذا التجانس الوهمي وفراغ الاختلاف . فلا تفسير للشعر ولا تأويل له خارج التخيل وهو فعل وجداني وعقلي في آن . فمن خلاله تنبجس الذات المتقبلة وتنشىء فعلها التخييلي .

٤ - جدل الإبانة والإغماض :

استرعت مسألة الغموض وعلاقتها باللغة الشعرية اهتمام القدامى والمحدثين من النقاد لأنّها تقع في صميم العلاقة بين الإبداع والتلقي من جهة إبلاغ المعنى وأداء الوظيفة الجمالية وتحقيق القيم الفنية .

فالمعاني الشعرية عند حازم القرطاجني ، منها ما يقصد أن تكون في غاية من البيان ومنها ما يقصد أن تكون في غاية من الإغماض ، ومنها ما يقصد أن يقع فيه بعض غموض ؛ ومنها ما يقصد أن بيان من جهة وأن يغمض من جهة "[١٨]. ولا تتحدّد صورة المعاني وهيئتها من الإغماض والإبانة من جهة أثرها في القارىء إلاّ باللغة بما

هي جوهر القول الشعري ؛ إذ بها نحتكم على درجة العدول بما يلحقها من مجاز وما يؤول إليه النظام الدلالي من اختراق لأعراف الكتابة والتلقي . ولعلّ التجربة في هذا السياق تلعب دور " إعادة تشكيل علاقات اللغة على نحو يمكن اللغة الشعرية من الدلالة المباشرة على الشيء بأعراضه أو الدلالة غير المباشرة التي تصل الشيء بأعراضه أو الدلالة غير المباشرة التي تصل الشيء بغيره أو تكشف عنه بأعراض شيء أو أشياء أخرى تشبهه أو تماثله بشكل أو بآخر "(١٩).

وليس يهمنا في هذا الباب أن نتحدث عن الغموض والوضوح ومستوياتهما في النقد العربي وأن نعرض إلى المساجلات التي دارت بين بعض أعلام النقد القديم ؛ مثل المساجلة الشهيرة التي دارت بين أبي اسحاق الصابي وابن الأثير في كتاب " المثل السائر "؛ أو بين هذا الأخير وابن أبي الحديد في كتابه " الفكر الدائر على المثل السائر "، فما ذلك إلاّ دليل على أنّ الغموض ركيزة من ركائز الشعر اختلف الناس في حدّه وقالوا بشروط له وسنن ، ولكن تكفي الإشارة إلى القول : إنّ الغموض مسألة قديمة حديثة اختلف النظر إليه باختلاف السياق والعصر وتباين تحديد مفهوم الشعر ووظيفته .

على أن الإغماض الذي قصدناه أردناه أن يكون مصطلحاً منزاحاً عن الغموض وعن أصل تعينه في آثار النقد القديمة . فهو متصل بنيّة الشاعر في إتيان الغامض من الكلام واختيار منظومة من الدوال العصية على الفهم إيغالاً في الاستعارة ورغبة في تشكيل لغوي معتّم للمعاني باسم الاعجاز قديماً أو الحداثة وما بعدها لاحقاً .

إنّ هذه الظاهرة وإن شكلت قديماً سمة بعض القصائد المغرقة في اللّعب باللغة واشتقاقاتها حدّ التعمية ، فإنّها تمثّل مشكلة من مشكلات شعرنا الحديث ، لا يمكن رصدها إلاّ في ضوء متغيرات القول الشعري وبنيته وثقافة الشاعر الحديث ، وما اقتضى إليه ذلك من بعث هوّة بين

الشاعر والمتلقي : فالمتلقي اليوم قارئاً كان أو ناقداً ؛ يعيش وضعاً نافراً من عديد النصوص التي تدّعي الشعرية ، سلاحها الإغماض أو الإيضاح الفج ولا شعر .

إنّ مسألة الإغماض تمثل في وجه من وجوهها عطالة الشعر من جهة تلقيه ، ولعلّ هذا ما أدّى إلى تأخر فعالية الشعر حديثاً أمام الأنماط السردية ... وما دليل ذلك إلاّ اتساع الهوة بين التلقي والابداع نظراً إلى عوامل كثيرة يمكن حصرها في الملاحظات التالية :

أ - انشداد المتلقي غالباً إلى الذائقة التقليدية في تذوق الشعر وتمثل معانيه ومبانيه ومغانيه ؛ رغم المتغيرات المجتمعية . إذ ظلت البنية التقليدية في الشعر جزءاً لا يتجزأ من ذاكرة القول الإبداعي .

ب - عدم قدرة الشعراء عموماً باستثناء بعض النصوص لرواد التجديد الشعري على بعث النقلة النوعية في مستوى التشكيل الشعري بناء على تحديث عميق لمكونات الشعر .فتاريخ شعرنا الحديث عموماً ميسمه إقصاء المتلقي وعدم تمثل أوضاعه الجديدة والعجز عن مدّ الحوارية الممكنة بين النص والقارىء بإدراك أفق انتظاره .

ج - تذبذب الشاعر العربي الحديث بين موقفين : موقف التبعية للقارىء بإثارة نوازعه العاطفية أو السياسية عن طريق شعر الإبانة والمباشرة وموقف الإغماض ونفي فعالية التلقي ومواضعاته تحت طائلة من المقولات تحكمها النرجسية والتعالي .

د - تبدل طبيعة الشعر بتأثير التناص والمثاقفة دون أن يكون ذلك مستنداً إلى إدراك الخصوصية الحضارية واللغوية والتخييلية للمبدع. وهذا التبدل مسّ بنية الشعر وإيقاعيته المرتبطة بذائقة السماع في عصر صار الشعر فيه ينزع أغلبه إلى لحظة المشافهة الأولى ، ولكن مشافهة منبتة عن أصولها بحكم ارتباطها بوسائل التكنولوجيا الحديثة في الاتصال السمعي والبصري .

الخاتمة :

نخلص إلى القول : إن النص عموماً ، والشعري على وجه الخصوص هو نسيج مشترك بين إبداعية الكتابة ومعناها الشامل بثاً وحضوراً بصرياً وسمعياً وإبداعية التلقي . وإن كل تاريخ الكتابة الشعرية العربية قائم على هذا الأساس باختلاف درجة الوعي النقدي وتباين النظر إلى هذه المكونات .

وما المدارات الأربعة التي حللنا بعض جوانبها : من إيقاع موصول بالوزن والقافية ولغة متصلة بظاهرة الغموض في الشعر وتخييل مشدود إلى بلاغة القول وسبل أدائه تركيباً وتشكيلاً وإنشاداً ؛ مندرج في جدلية الشفوي والمكتوب إلاّ عناصر نعتقد أنّها جوهرية في طرح مسألة التلقي الشعري من جهة القراءة في مستوياتها البسيطة والمركبة حيث تغدو هذه المستويات فضاءً لتحليل مكونات المقروء والمسموع والمرئي.

وإذا كانت نظرية التلقي منذ اشتداد عودها اهتمت بمركزية القراءة وسلطة القارىء انطلاقاً من الكتابة المدونة ممّا أفضى إلى تعدد القراءة وانفتاحها وقابليتها للتأويل وفق قاعدة أكدها " يوس " بقوله : "إن كل نصّ أدبي يجب أن يقرأ لا بوصفه نتاج شخصية عبقرية ، وإنما باعتباره إجابة عن أسئلة عصر في علاقة بأفق الانتظار الذي هو من صميم بعثه "[٢٠]. ووفق ما ساد من رفض بيّن لكل قراءة أحادية الجانب تدعي امتلاك الحقيقة .

إذ القراءة على حدّ تعبير علي حرب " لا تخرج من مأزقها إلاّ إذا توقفنا عن النظر إلى النص بوصفه أحادي المعنى وإلى القراءة بوصفها تتطابق مع النص وبدلاً من ذلك . علينا أن ننظر إلى القراءة

بوصفها اختلافاً عن النص لا تماهياً معه ونهتم بما تظهر قراءة النص من التعدد والتنوع ، والتفاضل والترجّح ، والاختلاف والتعارض ، والتراتب والتنضد ، والتراكم والترسب "[٢١].

فإنّ توسيع مفهوم التلقي ليشمل مختلف الحواس المدركة ظلّ في حدود ما نعلم محدوداً ؛ إلا إذا استثنينا بعض القراءات السيميولوجية للمسرح التي تركز على قيمة نظام الاتصال المسرحي[٢٢].

ولعلّ هذا ما حدا بنا إلى التركيز على مستويات من التلقي حاولنا فيها الانزياح عن مفهوم القراءة المتصل بالمكتوب إلى أشكال من التقبل موصولة بالفضاء السمعي والبصري ؛ وهو مجال يحتاج إلى مزيد من الدرس والحفر والتفكيك لا ندعي في هذا السياق إلاّ الإلماع إليه . وما هذا الدرس المعمق الذي نحتاج إليه إلاّ نتاج لقلق الذات الباحثة وتوترها إزاء ذاتها القارئة حينما تنقدح أمامها الأسئلة ؛ فترتحل في سؤال المغامرة وبراري الاستكشاف وأصقاع المجهول ؛ حيث اللذة والموجدة والتيه والقلق والوسواس والخوف والغاية والنهاية والمعرفة والحقيقة ، وهي ما به نغامر في السؤال حيث تتسلل المعرفة في فضاء تأملها لذاتها وتتشكل خارج سياج معقوليتها ؛ بحثاً عن فائض إمكاناتها التخييلية باختراق الممكن ... بحثاً عن تعدد الأماكن ...

هكذا تظل القراءة وفي عبارة مكثفة بالدلالات مهما كان فضاؤها لحظة مسكونة بالتوتر ، لحظة لا تحاكي ولا تحاكى لأنّها تصنع نسقها من تشتتها ومن فوضاها .

الهوامش

١ – نقلاً عن رشيد بنحدو في مقال له " قراءة في القراءة " مجلة الفكر العربي المعاصر العددان ٤٨ – ٤٩ – شباط ١٩٨٨ ص ٢١ انظر Jauss (Hans Robert) " Esthétique de la réception et communication littéraires " in critique Minuit octobre 1981 N° 413

٢ – أدونيس : الشعرية العربية ، دار الآداب ط ١ (١٩٨٥) ص ٧ .

٣ - علي الجندي : الشعر وإنشاء الشعر ، دار المعارف (١٩٦٩) ص ٨٨ .

٤ - الأصفهاني ، الأغاني ج ١٦ ص ٥٦ نقلاً عن علي الجندي ، الشعراء ، وإنشاد الشعر ص ٧٣/٧٤ .

• - في خصوص البنية البصرية ودلالاتها :

انظر مقال التشكيل المكاني وإنتاج المعنى ، الصفحة الشعرية عند أمل دنقل لحازم شحاتة ، مجلة عيون المقالات (المغرب) العدد ٨ سنة ١٩٨٧ ص ٣٩ .

يقول صاحب المقال : ص ٤١ : " ففي حالة قراءتنا لنص شعري داخل كتاب / ديوان ، سوف نواجه بعوامل خارجة عن الدالة الشعرية للمبدع ، تتوسّط المسافة بين عين القارىء ورؤيا الشاعر للعلاقة بين المعنى وتشكل الكلمات داخل الصفحة أو محاولاته الاستفادة من العين كمستقبل للنص ".

انظر أيضاً الفصل الثالث الذي عنوانه النص وبناء الإيقاع من كتاب الشعر المعاصر الجزء الثالث لمحمد بنيس دار توبقال ط ١ (١٩٩٠) حيث يحلل ما اصطلح عليه بالمكان النصّي يقول في الصفحة ١١١ " وأول ما يتوقف عنده قارىء الشعر المعاصر هو انقلاب لعبة ملء الصفحة حيث يجد نفسه أمام الصفحة المتعددة . فالمكان النصي تنظمه الدوال المتقاطعة مع بعضها ...".

ويبدو أن لـ " هنري ميشونيك " Henri Meschonnic " في كتابه Critique du rythme أثر بيّن في تطوير النظرة إلى القراءة البصرية وعلاقتها بالإيقاع الشعري ".

كما يمكن العودة إلى مقال الأستاذ شعبان بن بوبكر : في أسئلة الشعر المرئي الوارد بمجلة الحياة الثقافية العدد ٩٦ السنة ٢٣ جوان ١٩٩٨ ص ٤٤ حيث يثير أبعاد الفضاء الورقي ووظيفة الصورة البصرية والتشاكيل الخطية ، كالتشكيل الخطي اليدوي والتشكيل الخطي الطباعي والتشكيل الأيقوني وكلّها تدخل ضمن تجربة القراءة البصرية للصفحة الشعرية ...

٥ - هاشم صالح : " التأويل / التفكيك ، مدخل ولقاء مع جاك دريدا مجلة الفكر العربي المعاصر العددان ٥٤ - ٥٥ جويلية / أوت ١٩٨٨ ص ١٠١ .

٦ - حوار مع " أمبرتو إيكو " أجرته اليزابيت شيملا ، ترجمة وليد سليمان ، الحياة الثقافية العدد ٩٠ السنة ٢٢ ديسمبر ٩٧

٧ - du texte à l'action : Essais d'herméneutique ed seuil 1986 ومن مقال مترجم لبول ريكور عنوانه النص والتأويل وأصله في الكتاب " ما النص " مجلة العرب والفكر العالمي العدد ٣ صيف ١٩٨٨ ص ٣٧ ترجمة منصف عبدالحق .

٨ - خالد الغريبي ، النص مشروع تساؤل : الحياة الثقافية العددان ٦٤/٦٥-(١٩٩٢) ص ١٠ - ١١ .

٩ - رسائل إخوان الصفاء ج ١ ، بيروت ١٩٥٧ ص ٣٩٠ - ٣٩٣ .

١٠ - الجاحظ ، البيان والتبيين ... ط دار الكتب العلمية ، بيروت الجزء ١ ص ٤٩ .

١١ - ابن رشيق : العمدة الجزء ١ ص ١٣٤ .

١٢ - الفارابي كتاب الموسيقى الكبير ص ١١٨١ .

١٣ - ابن سينا : المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر ، تحقيق محمد سليم ، مركز تحقيق التراث ، القاهرة ١٩٦٩ .

١٤ - حازم القرطاجني : منهاج البلغاء ، وسراج الأدباء تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة دار الكتب الشرقية تونس ط ١٩٦٦ ص ٢١ .

١٥ - نفس المصدر ص ٨٩ .

١٦ - نفس المصدر ص ٨٩ .

١٧ - غاستون باشلار : " شاعر أحلام اليقظة " ترجمة جورج سعد ط ١ - (١٩٩١) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ص ٢٥ .

١٨ - حازم القرطاجني : المنهاج ، ص ١٧٧ .

١٩ - جابر عصفور : مفهوم الشعر ، المركز العربي للثقافة والعلوم ١٩٨٢ ص ٣٣٥ .

٢٠ - Encyclopédie philosophiques universelles PUF T1 P. 1133 .

٢١ - علي حرب : قراءة ما لم يقرأ . نقد القراءة مجلة الفكر العربي المعاصر العدد ٦٠ - ٦١ (١٩٨٩) ص ٤٧ .

٢٢ - انظر كتاب " كيرايلام " سيمياء المسرح والدراما ترجمة رئيف كرم بيروت ط ١ (١٩٩٢) فصل ٥ الخطاب الدرامي ص ٢٠٩ .

• • •

ألفة النص ومستويات التلقي

عبدالقادر فيدوح

لا شك في أن الخصائص الجوهرية التي تميز النص الأدبي – منذ أن كان – هي تلك التجليات الفنية التي تشير إلى المتصور الخارجي، المعبر عنه في " اللغة " بوصفها نمطاً قياسياً قائماً على العلاقة الحسية. وهذا يجعلنا نستكشف الأهمية القصوى من قدمائنا لكل ما يتصل بالوظائف الجمالية للغة، من حيث بناؤها الشكلي ضمن نسيج النص، أيًّا كان نوعه، وإن كان عبر خطاب المشافهة[1]، هذا الخطاب الذي غالباً ما يقوم على الارتجال في عفوية كما في قصة " أم جندب " التي حكمت علقمة الفحل على زوجها امرىء القيس، وتبرز حكومة أم جندب أن التقبل لا يمكن أن يكون محايداً قائماً على جودة النص فحسب بما أن للأهواء والأغراض الدفينة – وإن بدت هينة قليلة الأهمية – أثراً في الحكم للقول الأدبي أو عليه.

ومن اللافت للإنتباه أن مقام المشافهة قد أسهم إلى حد بعيد في جعل التقبل مبنيا على الإرتجال، قائماً على الانفعال السريع الساذج أحياناً، بيد أن هاتين السمتين الأساسيتين كشفتا عن موقف للمتقبلين من النص المنطوق، ولم يمنع مقام المشافهة من بروز أحكام فيها بعض التعليل. ولا يمكن الإشكال في هذا الارتجال بقدر ما يمكن للمتقبل أن يقف على ما في النصوص من " مزية " وما تحفل به من " فضل "[2].

لقد أدى فعل المشافهة دوره في صقل الحافظة وتروي الإنشاد عبر تحدي الذاكرة، إنطلاقاً من مدار الزمن الجمعي الذي تذعن له روية القريحة بوعيها المدرك للشيء.

الواقع أن المشافهة بهذا الطرح رصد لمواجهة المروي منه

وتوضيح الملفوظ عنه بغرض صنع ذاكرة متزامنة يكون من شأنها أن تتفاعل مع تأسيس الذات في النص وكشف الرؤيا إنطلاقاً من محاولة نقلها من المنطوق المعجمي إلى المكتوب المرجعي ، من المعيار الإحتكامي إلى الفضاء الإحتمالي ، يكون مأتاه توالد مرسلة تبني ذاكرتها المتحولة في متلقيها ، وعلى الرغم من ذلك فإن هذا التحول لا يغير من طبيعة الكلمة في ديمومتها المتجددة بقلب المعنى ومتابعة آليات السيرورة ، غير أن آليات الشفاهية - هذه - لا يشعر معها المتلقي بثغرات في وجود النص ، ويدرك " لا شعورياً على الأقل " أنه غير مطلوب منه الإسهام في وجود النص ، بل مجرد الإستجابة السالبة له والإستماع إليه بما يثره عفوياً ، وذلك على نحو يغدو معه التلقي مرآة سلبية ينعكس عليها فعل الأداء الشفاهي منداح دائماً إلى فعل الأداء الجمعي وصورة من صوره المنعكسة[3] فمتى كان التقبل متواتراً استحضر التذوق ممارسته الحدسية لأن العماد الجامع بين الرواية والتلقي هو استحالة الذائقة السمعية بوصفها عوناً للفهم والإمتناع ، وليس التقبل في هذه الحال إلا بمثابة بحث عن فكرة " التأسيس الكتابي" أو الإنتقال من الارتجال إلى المكتوب المقنن ضمن بلاغة الفهم والإفهام، التي يفيد تشكيل النص وفق نظريات تقنيات اللغة نتيجة الإستجابة للجاهز الثابت من التقنيات الصناعية التي تستعد مقوماتها من بلاغة الإدراك والتدبر في النص بغرض محاولة القبض على مطلق " المعنى " و" معنى المعنى " وفق الإستجابة والمؤثرات المتمايزة التي يكون طابعها الخاص قائماً على التذوق المعرفي ، وهو ما يسّر - لاحقاً - مزية التلقي الإدراكي بتمثل النص وتشظي مبناه بدلالة المطابقة وتوالد معناه بدلالة الإيحاء عبر جدلية فاعلية " الدال / المدلول ".

لقد كانت علاقة التلقي بالنص عند الأقدمين نابعة من حسهم المرهف ، تتراوح بين التخريجات النحوية ، وضرورة العناية بتقريب المعاني المستغلقة التي يحكمها رابط الألفة والاندماج بين خاصية المتفقهين في اللغة ، والمتطلعين إلى اكتسابها ، كما أننا نجد لدى نقادنا القدامى

ما يسمى بالشراح (القراء) في أثناء عملية شرح الأبيات ، أو المعلقات ، أو الدواوين ، وتحويلها من التجريد إلى المتصور الذهني ، المرتبط أساساً بين " الدال والمدلول " في علاقته الخارجية .

وقد تعزز اختلاف القراءات في التراث النقدي باختلاف المشارب وتعدد المذاهب والمدارس ، وتوالت الإهتمامات في هذا الشأن وتعددت الشروح ، وهو ما أظهر اكتساب القيمة التداولية لجمالية (التلقي) والحدود الدلالية لتأويل معاني الألفاظ ، ويمكن تتبع ذلك عند كثير من نقادنا[٤] الذين أظهروا بتفوقهم الفطري القيمة الإبلاغية في البلاغة[٥] التي كانت توجه الدراسة الأدبية واللغوية منها على وجه الخصوص ومدى إدراكهم وظيفة الأثر الأدبي في متلقيه . وخير دليل على ذلك - مثلاً - تنوع القراءات لمفهوم المجاز[٦] في الفكر الإسلامي والتراث النقدي، بخاصة لدى المعتزلة الذين رجحوا كفة العقل على النقل في أمر اصطلاح اللغة ، بينما اتجه الظاهرية إلى توقيفية اللغة في حين اتجه الأشاعرة إلى التوفيق بين الرأيين ، وقد كان لهذا الخلاف أثره الفعال .

وقد نجيز لأنفسنا افتراض الفاعلية التوصيلية التي كانت تحكم النص الشعري على وجه الخصوص في بنية " عمود الشعر " وصوره البلاغية وأنساقه الإيقاعية ضمن تخريجاتهم لها في سياق الذائقة وكأن الأدب - في هذه الحال - متعة فنية عبر الإثارة وبعد الصقل والتهذيب .

ولقد كان اهتمام نقادنا القدامى قائماً على استمالة القلوب في إيصال المعنى ، ولا سبيل إلى ذلك إلا عبر صيغ الكلام المنطوق ، لذلك نجدهم يركزون على توضيح معنى البلاغة الواردة من سياق التبليغ كما جاء رأي الرماني ، نافياً بذلك الإفهام في المفهوم البلاغي بقوله : (ليست البلاغة إفهام المعنى لأنه قد يفهم المعنى متكلمان أحدهما بليغ والآخر عي (...) وإنما البلاغة إيصال المعنى إلى القلب في أحسن

صورة من اللفظ)[٧]. فغاية البلاغة بحسب فهمهم لها لا تقتصر فقط على اهتداء اتصال وتعليم الناس الرأي وإنما يتعدى ذلك إلى إبقاء رغبات المتقبل ، يكون التأثر فيها قد وصل مبلغه ، ويبدو أن المتنبي قد تفطن إلى هذا السياق من منظوره الإبداعي قبل استقراره لدى النقاد ، وذلك حين ذهب في وصف ممدوحه ، قوله :

نطق إذا حط الكلام لثامه .:. (أعطى بمنطقه القلوب عقولاً)

فناظر بين تأثير النطق وشد الإصغاء إلى فعل التقبل ، وهذا ما اهتدى إليه ابن قتيبة في أثناء تفسيره المقدمة الطللية وما يصحبها من أجواء نفسية تتأتى من الشاعر - دون وعي منه - (ليميل نحوه القلوب ويصرف إليه الوجوه وليستدعي إصغاء السامع إليه). ولعل في إصغاء الأسماع ما يعطي الأهمية القصوى لفكرة ربط أسلوب الإتصال الذهني بين المبدع والمتلقي في استمالة القلوب ، ربط المشاعر بالإصغاء من أجل امتلاك انتباه السامع إلى الجانب الذاتي المتعدد الأبعاد[٨] فإبلاغ الإنشاء وتوصيله خاصية متميزة في تفسيرات القدامى بخاصة في أثناء تعرضهم للمقدمة الطللية التي أراد الشاعر من خلالها (إستعطاف القلوب وإستدعاء القبول بحسب ما في الطباع)[٩]، وعلى هذا النحو ارتأى أبو هلال العسكري في تفسيره النسيب الذي مرده (عطف القلوب النافرة) فوظيفة النص في تأثير السامع (المتقبل) مشترطة بلذة الإقناع بجمال الإصغاء ، والإقناع الذي يؤدي إلى فهم النص لذاته ، ومن خلال هذين العاملين يتم التفاعل مع الدلالة إلى ما يقدمه الناص لمتلقيه بعد تذوقه النص في مستوى إنتاجه وتلون معناه ، وتناسل مغزاه المكني ، وهو مرمى كل تقبل يتمثل النص بنوع من التأثير ، يقول الباقلاني : (إذا علا الكلام في نفسه كان له من الوقع في القلوب والتمكن في النفوس ما يذهب ويبهج ، ويقلق ، ويؤنس ، ويطمع ويؤيس ، ويضحك ويبكي ،

ويحزن ويقرع ، ويسكن ويزعج ، ويشجي ويطرب ، ويهز الإعطاف ويستميل نحوه الأسماع ويورث الأريحة والهزة(١٠).

غير أن الذي يمكن تداركه في هذا الشأن هو أنه لا ينبغي أن نحمل علماء اللغة وعماليق البلاغيين القدامى تجاوز السبق المغيّب ، أو تضخيم مقدرتهم العملية ، وجعلها بديلاً لتصورات راهن العصر ، فذلك تصور لا يستقيم في حسباننا ، وإن حاولنا ذلك فمآلنا الوصول إلى حدود المبالغة والتعسف ، وهو أمر يستهجنه السياق المنهجي للبحث العلمي - والحق أن الذي كنا نطمح إليه من وراء هذا التصور - المقتضب ، والمتعجل في الوقت ذاته - هو محاولة تمكننا من القبض على بعض الإجراءات والأحكام القياسية التي كانت توجه الرؤية المعرفية لدى الفصحاء من الدارسين الأعراب وتقريبها من باب الإفتراض الإجمالي الإحتمالي - النسبي - بما يتفق مع النظم الفكرية التي طغت على الشمولية المعرفية لراهن العصر ، بفعل مستجداته التي اتخذت من الفن والعلوم ، بخاصة ، معياراً للتجريب ضمن إستعلاء أنظمة العلاقة اللغوية التي أصبحت تنافس القياس النموذجي للغة في التراث النقدي .

ومع توالي الأزمنة ، وبفضل الخلافات الحادة بين صراع الأجيال، في جميع المراحل التاريخية ، ووثباً على أهم الأحداث التي أسهمت في تنوير العصر الحديث المتضمن مصطلح الحداثة ، الذي اجتاح الأنواع المعرفية برمتها ، نتيجة لذلك كله راحت الدراسات المعاصرة تهيمن بافتراضاتها التأويلية على جميع ما في الحياة من قيم وسلوكات ، بخاصة السياق اللغوي بوصفه الأنموذج الذي يستوعب جميع تحركات الإنسان في تحقق إبداعاته نتيجة تقبله الشيء الذي من شأنه أن يحفز فيه روح المبادرة ، وهكذا تتحمل الصور المستقبلية في طياتها أنساقاً من العلاقات القابلة للكشف مرة أخرى . ولعل تزايد العناية بطرائق التفكير المستجدة أدى إلى اعتبار الدرس الأدبي ظاهرة تقوم

على استكشاف كل ما هو خفي خلافاً لما ساد في السابق حيث كان التعامل مع النص لا يتعدى فكرة إضاءة المحتوى الظاهري ، وما استعصى على الفهم من صور معتمة ، ومن هنا يمكن اعتبار الأدب أنه انتقل من الانكفاء إلى إثارة السؤال (المتوالي) بغرض استكشاف أفضيته المتعددة.

والنص في هذه الحال مهما وصلنا به إلى نتيجة فإنه يحمل دائماً صفة الكمون والخفاء من منظور أنه مؤثر ، قابل للإضاءة حالما بادرنا بذلك ، أو كما قيل هو بمثابة (كائن حي في حالة سكون) يستدعي التجدد ضمن حقل تأويلي مغاير أو مطور ، تبعاً لمساءلتنا هذا السكون بما يخلخل استقراره بغرض الإسهام في تطوير ما انتهى إليه الآخر عبر تفاعل الإجراءات السياقية التي تدفع النص من كونه قيمة معيارية إلى سياقات كشفية أي من المطابقة إلى الإيحاء ، وهو ما أدى بـ " كريستيفا" إلى استبدال مصطلح الممارسة الدلالية بمصطلح " أدب " على اعتبار أن هذا الأخير لم يعد يعبر عن حوار المساءلة مع الذات ، وهو حينئذ يكون في مصاف مع الخطاب الإعلامي ، لذا ينبغي تجاوزه إلى أنموذج نظام العلاقة فيه .

مؤشرات التجاوز :

لعل تعزيز المنهج الأرسطي الذي ساد أمداً طويلاً في تاريخ الدراسات الأدبية والنقدية إنما مرده ذلك التوازن النسقي بين المبدع والمتلقي في الكشف عن الحقيقة من خلال تصنيف الأعمال الأدبية وأبرز خصائصها في تصوراتها السطحية ، غير أن هذا الجانب المعياري سرعان ما بدأ يتلاشى بظهور الإتجاه الرومانسي الذي أعطى إهتماماً بالغاً للمتلقي باهتزاز مشاعره حتى أصبح جواز المرور لاحقاً في متناول كل اتجاه أو مدرسة في بداية القرن العشرين ، كما كان للهزة العقلية ،

بعد الحرب العالمية الثانية ، دورها الفعال في تغيير خصوصية الذهنية ، وانتقالها من نسخ الصور إلى إعادة تركيبها ، ومن ثمة أصبح للمتلقي دوره المتميز في إبداء الرأي ، والتعامل مع تجليات النص وذلك بتجاوز البعد التعليمي الذي ساد حقبة زمنية معتبرة ، وهو الأمر الذي عقد صلة المتلقي بالنص حيث كان التعامل مع النص يطغى عليه السياق المعياري الذي عوض لاحقاً بالمنهج الإستقرائي . وهو ما حفز في المتلقي حاسة الإثارة التساؤلية .

وعلى الرغم من ذلك تظل مسألة الجديد بديلاً للقديم مدار جدل صراع الأجيال وهو ما عقد إسار معضلة الوظيفة الأدبية من الإقناع إلى التجاوز .

لقد استطاع النقد العربي الحديث أن يبدي آفاق مؤشراته الإستطلاعية على الحركات الفكرية الغربية ذات الطابع التجريبي في موضوع اهتمام مجال الإبداع ، وعلاقته بالسمات المزاجية للشخصية "المتلقي" على اعتبار أن الاهتمام بالإبداع الفني – ضمن مجال نظريات السيكلوجيين التي سيطرت على رأي كثير من دارسينا – ينمي في صاحبه روح التفاعل مع الإنتاج الإبداعي منذ وقت مبكر بفضل تكوين العادات ، وتنمية المهارات بوصفها الغرس الذي سينمو فيما بعد لبعث الإنجاز الإبداعي من بُعده المتعدد الجوانب وسماته الإستدلالية التي تحدد نوعية التلقي في إطارها الملائم ، وهكذا تكون الإستجابة الوجدانية لحركية الإبداع مدفوعة أساساً من أجل أن تقول شيئاً جديداً تلتقي فيه آثار خبرة الثقافة المعرفية بفعل التجربة الذاتية[11] التي تعطي شرعيتها لولادة تجربة أخرى تتمثل في المتلقي الذي يسهم بدوره في صنع العملية الإبداعية بغرض تنوع القيم الجمالية للنص .

وإلى جانب هذه الرؤية النفسية هناك المنظور الذي يتعاطى الفن في خدمة الإنسان في سلوكاته الاجتماعية إذ يزعم أصحاب هذا الرأي أن

التفسيرات الخاطئة للعلاقة بين الفن والواقع لا تساعد في تحديد أسس التلقي ، فهو محدد بالضرورة بالواقع الموضوعي ، ويتأثر بعوامل كثيرة في حياة المتلقي والواقع الذي يعيش فيه ، وهذا يؤثر بدوره في إدراك التلقي للحياة المصورة في النص ، إذ يقوم بالتثبت من صحتها بمقارنتها بتصوراته عن الحياة فيقبلها أو يرفضها ، فيربط بذلك تقويمه الجمالي والعاطفي للنص على اعتبار أن منظومة التلقي مرهونة ببواعث التلقي ضمن العلاقات الجمالية التي تربط الفن بالواقع[١٢] غير أن هذا الإتجاه لا يعدو كونه يسائل الضمني عبر الأشكال الأدبية ، وهو ما يطرح فكرة " لوكاتش " الداعية إلى ربط العملية الإبداعية بالإطار الشكلي المنبثق من تفاعلات المجتمع ، وهذا يعني أن البعد الآخر المتمثل في طرف المتلقي يمثل العنصر الأساس لربط النص بفاعلية استشرافات الوعي ، وفي هذا إصرار على أن القارىء (الناقد) محكوم بحصر الدراسة الأدبية في فضائها الاجتماعي ، غير أن ذلك يجعلنا رهناء الرؤية الضاغطة في اتجاهها الإنتمائي ، كما تبعدنا عن كل ما يمت بصلة إلى التحرر من قيود التوجهات الخارجية .

ثم جاءت الشكلانية التي رفضت معايير هذين الإتجاهين معتبرة عزل الأدب عن المقاربات الأخرى ضرورة حتمية (إذ إن مثل هذه المقاربات " النفسية الإجتماعية " لا تمت بصلة إلى هذا الحقل ، وتؤدي إلى اغتراب النص الإبداعي وحمله بعيداً عن المقاربة الحقة)[١٣]. قاصدين بذلك خاصية الأدب في لغته ، مركزين في هذا الإطار على لغة الشعر (وبما أن الشكل الشعري يساعد على تناول الإبداع الشعري فإن الشكل يبقى أسهل تناولاً ، إذ البحور ، والوزن ، والقافية ، والصور البلاغية ، والتقسيمات الشعرية تواجه الدرس من الوهلة الأولى)[١٤].

وما أن نقترب من (الحركة الألسنية) حتى يتبادر إلى القارىء صياغة جديدة للتذوق الفني ، وذلك بانعطاف الدرس الأدبي من تحقيق

الفعل إلى القيمة الجمالية للغة على حد ما نجده عند (ياكبسون) – لاحقاً – في أثناء تعرضه للشعرية اللسانية ، حيث اعتبر الشعر هو اللغة في وظيفتها الجمالية ، الأمر الذي يؤكد مصداقية اللغة بتنوع وظائفها في عملية التلقي ، وكأن الرابطة التي تجمع بين القانون الداخلي للغة وأدبيتها التوصيلية هي في ذات الإستجابة ، واللغة في هذه الحال " تشبه كل الأنظمة الرمزية مثل الطقوس والمراسم "[١٥] التي تبعث في الذات صفة من الإقتران الدلالي ، وهو ما يدفع المتلقي إلى دمج هيكل الصوت في روح معناه ، الذي يعطي بدوره دلالة قائمة على علاقة إنصهار (الدال بالمدلول) وهذا ما شق الطريق إلى " هليمسليف " الذي ميز بين المحور القياسي والمحور التركيبي ، على اعتبار أن نظرية الكلام يجب أن تبرهن على فرضية وجود علاقات تركيبية منطوية على العلاقات القياسية ، وفي هذا تأكيد على أن المحور التركيبي على مجموعة محددة من العناصر المتتالية تتداخل مع بعضها داخل صيغ وأوزان وأشكال لغوية ، ويجمع المحور القياسي عناصر وفق إمكانيات تداخلها ، إضافة إلى قواعد تسوغ طرائق هذا التداخل أو الانسجام"[١٦] ، على اعتبار أن استجابة النص تكمن في الوحدة الترابطية بين العناصر اللغوية فيه من حيث إسهامها في إحداث نوع من الاستجابة الوجدانية بين رسم الكلمة وما تستدعيه الصورة الإتساقية – في جميع مكونات وظائفها – وذلك من خلال التبعية العرفية للتعامل اللغوي عبر مستوياتها المتعددة (كتابة في رسم الحروف / لغة / معنى لفظياً / معنى دلالياً / صوتياً / إيقاعياً / أو قل في ذلك كل ما يتعلق بنظام اللغة وأنساقها السياقية) التي تقوم على جدلية التفاعل مع النص إلى التلقي ومن التلقي إلى النص .

ويمكن إدراك فاعلية النص : (التعبير / الفهم) لدى تسنيار لوسان tesniere Lucin في كتابه عناصر التركيب البنيوي من منظور الفهم أنه قائم على الإشارة التي تبعثها الكلمة في المتلقي ، وهو

ما ينعكس في نظريات " تشومسكي " التوالدية التي ترسم سياقها على الشكل الذي يقرن فيه المتكلم الصوت بالمعنى ، بالتوافق مع قواعد اللغة التي يتكلم بها ، والقواعد التي ترسي علاقة معينة بين الصوت والمعنى، والبعد الصوتي والبعد الدلالي(١٧)، وهكذا تتوالد عبارات دالة تأكيداً لربط الصلة بين المرسلة والإرسالية ، وليس الفهم الذي يتحقق بينهما إلا الصفة التي تحدث التقبل في شكل إتساق كلي مع النص .

ثم كان " لشعرية اللسان " - فيما بعد - قيمة إنعطاف متميزة في تحديد الإطار اللغوي القائم على دعامتين أساسيتين : التضمين والتركيب من خلال ربط العلاقة بين رسم الصورة " صورة أي شيء " ومنطوقها اللفظي بما تشكله من ذبذبات صوتية ترن في أذن السامع ، فتحدث هذه التركيبات الصوتية معنى منسجماً مع الصورة السابقة "المرسومة " وهو ما حدده " ياكبسون " بقوله (إن التحليل اللغوي يجزيء تدريجياً نسج الكلام المتشابك إلى وحدات صوتية تحمل معنى خاصاً بها ، ويحدد سماتها ومواصفاتها المميزة ، ومن هذا ضرورة التفريق بين مستويين في اللغة والتحليل اللغوي : المستوى الدلالي وينطوي على وحدات دالة بسيطة ومتشابكة ، بدءاً بالوحدة الصوتية ثم بالعبارة ووصولاً إلى النص والمستوى الفونولوجي ويتعلق بالوحدات ذاتها ، ويميز كل سمة تستلزم خياراً بين طرفي (تضاد)(١٨) ذلك أن الأساس السوسيولوجي لهذه الفكرة عند ياكبسون نابع من مدرسة الجشطالت النفسية - الألمانية - حيث الانسجام والجمال والإدراك الجمالي يعود إلى وحدة الصورة التي يتم تحليلها إلى أجزائها المكونة . فإذا كان الشعر هو اللغة في وظيفتها الجمالية " بحسب طروحات ياكبسون فإن الغرض هو إبراز الخاصية النصية التي تعتمد بالأساس على " ما يجعل من الأدب عملاً أدبياً " بحيث ينتج عن ذلك إضاءة لفاعلية هذا العمل لدى المتلقي الذي من شأنه أن يؤسس أدبية الخطاب،

ومن هنا يتفتح مسار فضاء النص من خلال اعتماد " الذائقة " بوصفها صفة مائزة لاحتواء النص الممكن ، وهو ما عبر عنه النقاد العرب القدامى " بالنص المغسول " أو توافر " كثرة الماء "(*) وهذا ما يجرنا إلى ربط الصلة بين الوقائع اللغوية في بنيتها اللسانية ، والأثر الذي تحدثه في ذات المتلقي إنطلاقاً من الوظيفة الجمالية للغة التي تعكس الصورة المعبرة للإستجابة الوجدانية التي تسعى إلى جذب المتلقي بهدف تحريك المشاعر التي تجيش في داخله . والفعل الإبداعي وحده ذو الشكل الجميل الذي يحمل دلالة وجدانية قادر على استحضار هز مشاعرنا (المتلقي) نحو ما يهدف إليه بواسطة ظاهرة الفعل الإبداعي وباطنه ، وما يحمله من قيم جمالية ، تتم على أساس توفيق بين الدال والمدلول ، المستندة إلى الخبرة الفنية والرواية الجمالية المشروطة بفكرة النوعية التي ترتفع مع ارتفاع مستوى وحدتي المضمون الجيد والشكل الجيد ، لأن في ذلك أساساً للتمتع الجمالي ، والإحساس بالجمال في تلقي الإبداع لإضاءة سبل الحياة ، التي ترضي بها الإنسانية لتلبية متطلباتهم بتغير وجدانهم ، وإيقاظ استجابتهم من أجل الكشف عن عبقرية الفنان وعلاقته بمجتمعه[19] . وهي فكرة أثارها شارل بالي حين ركز على الجانب العاطفي في الظاهرة اللغوية وتكريس الرابطة الحميمة بين المبدع وما ينتجه عبر " الملفوظات " التي ترجع في أساسها إلى النظرية السلوكية ، من هنا ينشأ السياق الأسلوبي من كونه منبهاً مثيراً لاستجابات وجدانية في ذائقة المتلقي بغرض إقناعه وشد انتباهه . فالإستجابة بهذا الشكل هي المعيار المرجح للإندماج في أدبية النص .

الهامش

١ - جاء على لسان عمر بن عبدالعزيز قوله : إن الرجل ليكلمني في الحاجة ليستوجبها فيلحن فأرده عنها وكأني أقضم حب الرمان لبغض استماع اللحن ، ويكلمني آخر في الحاجة لا يستوجبها ، فيعرب ، فأجيبه إليها التذاذاً لما أسمع من كلامه .

٢ - شكري المبْخوت : جمالية الألفة (النص ومتقبله في التراث النقدي) المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون - بيت الحكمة - ١٩٩٣ ص ٥٦ .

٣ - د. جابر عصفور : الشفاهية والكتابية - مجلة العربي - عدد ١٩٩٤/٤٣٢ ص ٨٠ .

٤ - من أمثال : الزوزني ، والمرزوقي ، التبريزي ، المعري ، البطليوسي ، الخوارزمي ، الحموي ، ابن عربي ، ابن سيده ، الزمخشري ... وهذا قليل من كثير يمكن مراجعته في مواضعه .

٥ - (سميت البلاغة - بلاغة - لأنها تنهي المعنى إلى قلب السامع فيفهمه) العسكري - كتاب الصناعتين ص ٦ .

٦ - وقد وصلت القراءات المتعددة حول المجاز ووجوده في القرآن الكريم إلى خلافات حادة بين معظم المفكرين والنقاد القدامى .

٧ - النكت في إعجاز القرآن الكريم ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن (تح) محمد خلف الله أحمد ، د. محمد زغلول سلام - القاهرة ١٩٧٦ ص ٧٥ - ٧٦ .

٨ - ينظر . كتابنا : الإتجاه النفسي في نقد الشعر العربي : إتحاد الكتاب العرب - دمشق - ط ١٩٩٢ - ص ٢٤٤ - ٢٤٥ .

٩ - ابن رشيق - العمدة ٢٢٥/١ .

١٠ - الباقلاني : إعجاز القرآن - تحقيق أحمد صقر - القاهرة ٤١٩ .

١١ - ينظر . كتابنا : الإتجاه النفسي في نقد الشعر العربي : إتحاد الكتاب العرب - دمشق - ط ١٩٩٢ - ص ١١١ .

١٢ - في العلاقة بين المبدع والنص والتلقي - مجلة عالم الفكر م ٢٣ العددان ١٩٩٤/٢/١ .

١٣ - خالد سليكي . من النقد المعياري إلى التحليل اللساني - مجلة عالم الفكر ٣٨١ - المجلد السابق.

١٤ - نفسه ٣٨١ .

١٥ - فؤاد أبو منصور : النقد البنيوي الحديث (بين لبنان وأوروبا) دار الجيل ١٩٨٥ ص ٤٦ .

١٦ - نفسه ٤٧ .

١٧ – نفسه ٥٠ .

١٨ – نفسه ٥٥ .

- إنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وكثرة الماء (الحيوان ١/١٣١) .

كما أن قيام عملية التلقي على الذائقة أو معيار الذوق وارد بشكل مكثف في التراث ينظر على سبيل المثال :

– طبقات فحول الشعراء / الموازنة بين أبي تمام والبحتري / الوساطة .

١٩ – ينظر كتابنا : الإتجاه النفسي في النقد العربي الحديث ١٢٢ .

* * *

ملامح الفعل الروائي

قراءة في روايات عبد العزيز مشري

حسن النعمي

يحتل عبدالعزيز مشري موقعاً مهما على خارطة القصة المحلية ، فقد بدأ كاتباً للقصة القصيرة منذ أواخر السبعينيات الميلادية عندما أصدر مجموعته الأولى *موت على الماء* (١٩٧٩) . وفي عام ١٩٨٥م أصدر أولى رواياته ، *الوسمية* ، ثم أعقبها *بالغيوم ومنابت الشجر* في عام ١٩٨٨م ، *والحصون* عام ١٩٩٢م ، *وريح الكادي* عام ١٩٩٣م ، وأخيراً روايته الموسومة بـ*في عشق حتى* عام ١٩٩٦م . ستهتم هذه الورقة إذن بقراءة ملامح الفعل الروائي عند المشري فيما يتعلق بالقيمة الجمالية والموضوعية لهذا الإنجاز . وستتناول هذه الورقة ثلاث روايات من هذا المنجز الروائي كنموذج للتجربة الروائية لدى المشري . وهذه الأعمال هي حسب صدورها : *الغيوم ومنابت الشجر ، والحصون ، وريح الكادي* . ولذلك فإن كل ما يصدر من مقولات نقدية في هذه الورقة يختص بالروايات المقروءة هنا فقط .

من البديهي أن نقول بمشقة الفعل الروائي ، ذلك أنه يقتضي موهبة وجهداً ومثابرة وتراكماً معرفياً في الجنس الروائي ذاته وفي الإطار الثقافي بمجمله . إن الرواية عالم من المتعة والاندهاش والتحريض على استدعاء دلالات خارج النسق الروائي تفعيلاً لمقولات النص الجمالية والفكرية . فأين تجربة المشري من كل هذا ؟

إن تجربة المشري تجربة غير عادية من حيث استمراريتها وتركيزها تقريباً على قضية واحدة تحولت في معظم أعماله إلى تيمة متكررة . فالمشري مهتم بقضية التحولات الاجتماعية في مجتمع القرية، وبالتحديد القرية الجنوبية . ويجب أن نوضح أن الكاتب قد تعامل مع

موضوع التحولات من ناحيتين : ما قبل التحولات كما في *الحصون* ، وقبل وأثناء التحولات كما في *الغيوم ومنابت الشجر* ، *وريح الكادي* . فمن خلال معالجة هذا الموضوع يؤسس الكاتب لخطاب اجتماعي يغلب عليه أحياناً الخطابية والوثائقية . يقابل هذا الحضور القوي للمضمون ، محاولة قولبة هذا المضمون ضمن إطار الفعل الجمالي ، الفعل الذي يؤكد أدبية الأدب ، ويوازن بين مقولات النص ومظهره الجمالي . ومن أجل متابعة التجربة الروائية عند المشري ، فسأبدأ بقراءة الأعمال المشار إليها آنفاً حسب تاريخ صدورها .

أولاً : *الغيوم ومنابت الشجر*

يقدم المشري في هذه الرواية تجربة المجتمع القروي قبل وأثناء زمن التحولات الاجتماعية التي غيرت ملامح الإنسان والمكان فيما بعد . صحيح أن الكاتب في هذه الرواية يرصد التحولات الأولى لقدوم آليات الزمن الجديد مثل السيارة والأكل المعلب وغيرها ، إلا أن هذه التحولات في نمط معيشة الإنسان لم تصل بعد إلى درجة هجر الأرض واستبدال الدواب بالسيارات وتغيير ملامح المكان بالكامل . إن الكاتب يدفع المتلقي إلى تلقي العمل على أنه تجربة معاناة لمجتمع كامل. ولذلك فإنه يصدر الرواية بقوله :

> قال المعنى – ورددها في مطالع أغنياته – إن العناء قد أخذ منه بكل مأخذ ، فغدا " صاحب المثل " و" مقوّل " القول في الحكمة والمثل ... وكان بقوله ، يوثق لرقص الزنود السالفة في مدار الأيام الوافدة ، فقال ، وقال (ص ٧) .

إن ما نهدف إليه هنا هو كشف تجربة المشري ليس بالنسبة للمضمون فقط ، بل كيف قُدم هذا المضمون ؟ ذلك أن جوهر الأدب هو

في جمالياته وتشكله الفني . فمن ناحية الشكل ، يتبنى الكاتب استراتيجية التقطيع السردي ، مقسماً روايته ، تبعاً لذلك ، إلى أربعة أقسام هي ، نافذة، وثلاثة مشاهد . يستهل الكاتب روايته بـ (نافذة) . في هذا المقطع تتداعى تجربة الطفولة بشكل عفوي ينجح الكاتب في تجسيد مدى انفتاح الطفل على عالمه ، مفعماً بالخوف والدهشة والنظر البعيد لما سيأتي من قادم الأيام . كما أن الكاتب يوفق في اختيار اللغة المناسبة وزاوية القص التي تقوم على ضمير المتكلم . فكل شيء نقرأه هو تجربة حميمية لصبي بدأ يتحسس معنى الأشياء في محيطه . أما المشاهدُ الثلاثةُ فهي تجاربُ فردية من العناء القروي أرادها الكاتب أن تلعب دور النموذج لفئات اجتماعية تعيش مشكلاتها اليومية التي لا تشكل هاجساً كبيراً لدى المتلقي . والترابط بين هذه المشاهدِ محدودٌ بحدود المكان والزمان الذي يشكل أهمية حضورها . ففي ظل غياب الحدث الذي يتنامى في سياق يُولد عملية كشف وحجب للمتلقي ، يعمد الكاتب إلى تأكيد استخدام المكان كرمز لحضور أكبر قوامه اللغة الخاصة المتمثلة في إبراز أسماء الأشياء المرتبطة بالإنسان في ذلك المكان بالذات . كما أن اللغة تصبح عنصراً من أدوات تشكيل ملامح المكان كما يراه إنسان تلك البيئة . إن استخدام المكان في هذه الرواية يذكرنا برواية *زقاق المدق* لنجيب محفوظ التي لعب المكان فيها دوراً دلاليا مهماً . فقد تحول المكان ، في *زقاق المدق* ، من مجرد خلفية بانورامية إلى شخصية بارزة . ورغم أن هناك حدثاً رئيسياً في *زقاق المدق* ، فإنه يستمد أهميته من وجوده وارتباطه بالأحداث الأخرى داخل بيئة الزقاق التي تكتسب أهميتها من حضور الشخصيات . وإذا كانت وحدة المكان في رواية المشري تقارب الوحدة المكانية في *زقاق المدق* ، فإن ما نفتقده في رواية المشري هو عمق حضور الشخصيات مقارنة بشخصيات نجيب محفوظ . فمن ينسى حميدة التي قرأها أحد النقاد كرمز لمصر الثلاثينيات ، مصر الرابضة تحت الاحتلال الإنجليزي في ذلك الوقت .

إن الكاتب كما أسلفنا يقسم عمله إلى أربعة أقسام ، كل منها

يشكل تجربة شخوص متشابهة مع تجارب الشخصيات الأخرى . وهذا التشابه يكمن في الدلالة التي تنتجها أفعال الشخصيات رغم تباينها . فرغم تعدد الأفعال ، فإنها دائماً مرتبطة بالصدمة التي أحدثتها التحولات. فمرض ومن ثم موت حليمة زوجة مطر في المشهد الأول من الرواية يؤكد قناعة الذين مايزالون يرون أن شفاءها في الطب الشعبي وليس في الطب المستورد . كما أن أزمة الاغتراب عن القرية من أجل طلب الرزق الجديد كانت هاجس الجميع في زمن التحولات . فنحن هنا لسنا أمام أفعال خاصة ترتبط برؤية ذاتية ، بل إنها قد تحدث لأي شخص لذلك فإن الموقف منها يأتي جماعياً . هذا التقسيم أحال الرواية إلى تجارب متناثرة يجمعها المكان والزمان . فبإمكان المتلقي أن يكتفي بقراءة قسم ما ، فما سيقرأه فيما بعد هو تكرار لذات الدلالة . فالشخوص ليست ذاتها ، بل هي رمز لفئات اجتماعية ، ينتابها ذات العناء الذي حاول الكاتب أن يقدمه كسمة عامة . لكن يجب أن نستثني القسم الأول ، نافذة، فكما أشرنا ، فإنه ينهض على رؤية صبي لعالمه الذي بدأ يتحسس محيطه بولع حلم وتطلع . إن المتلقي يشعر بعدم استثمار المقدرة القصصية التي تحققت في هذا الجزء ، وتحولت من ذاتية إلى وصفية خارجية . إن استمرار الرواية في سرد تجربة الصبي كانت ، ربما ستؤسس لرؤية ذاتية تجاه الكون والحياة تكون أقدر على إبراز أزمة الفرد في زمن التحولات ، وخاصة عندما تكون التحولات في مجتمع قروي كان عليه أن يتخلى عن كل ما ألفه من أنماط الحياة .

وحتى لا يحس المتلقي بأن هناك انفصالاً بين أقسام العمل يلجأ الكاتب إلى تقديم عنوان جانبي هو (قال المعنّى) في مواضع كثيرة من العمل . يشكل هذا العنوان بحد ذاته انتقالات سردية سريعة ليس بين هذه الأجزاء فقط ، بل في ثنايا كل جزء . والسؤال الآن ، ما أهمية هذا العنوان في وحدة العمل ؟ وهل وحدة العمل في شكله ، أم في مضمونه . أم فيهما معاً ؟

(المعنَّى) ، كما هو واضح في سياق الرواية ، يمثل الراوي كلي المعرفة ، يروي عن علم بمجريات الأحداث وتفاعل الشخصيات مع بعضها البعض . ففي الجزء الأول (نافذة) نقرأ خطاب القص بضمير المتكلم ، مما يوحي باتحاد المعنَّى مع شخصية الصبي . وهو اتحاد منطقي . ذلك أن المعنَّى هنا ليس الراوي كلي المعرفة ، بل إن هناك راو وراء قول المعنى . فعبارة " قال المعنَّى " تفترض وجود راوٍ ضمني يستخدم ضمير الغائب في تفعيل دور المعنَّى وجعل تجربة الصبي هي ذاتها تجربة المعنَّى . تبدأ الرواية هكذا : قال المعنَّى : " غسلت أمي ثوبي " البفتة " الأبيض ..." (ص ١١) ، لكن في المشاهد الأخرى يتحول هذا الخطاب الذاتي إلى خطاب غيري ، يعبر عن الآخر ، ويلتمس حضوره من تأكيد أن معاناة الواحد هي معاناة للجميع . فمثلاً ، نقرأ في المشهد الأول تجربة مطر وزوجته حليمة ، وزوجته الثانية فضة وبقية أفراد الأسرة . أما في المشهد الثاني فنقرأ تجربة ظافر وعائلته . لكن مع ذلك نسمع صوت المعنَّى بضمير المتكلم في مواضع قليلة جداً ، رغم انتفاء الحاجة لصوته ، فقد أقصاه المؤلف كفاعل وبقي كمظهر شكلي يوحي بربط أجزاء العمل فقط . (ص ٧٩) .

ولو تساءلنا : لماذا المعنَّى ؟ ما هي مبرراته الفنية من داخل سياق النص ؟ ما هو المعنى الكلي الذي يمكن أن يحدثه ؟ لفظ المعنَّى مشتق من العناء الذي يصيب الإنسان من جراء تداعيات نفسية أو مادية . لذلك فهو مسلوب الفعل أو القدرة على التفاعل ، فدوره في الرواية يقتصر على القول ، وقوله لا يحكي تجربة ذاتية إلا بشكل جزئي وخاصة إذا اعتبرنا مقطع نافذة تعبيراً مباشراً عن المعنَّى . فقوله في معظمه غيري كما بينا . ولذلك فإن التساؤل عن ضرورة وجوده الفني يصبح مشروعاً . لقد دأب الكاتب على تذكيرنا أن ما نقرأه هو قول المعنَّى . لكن هذا المعنَّى موجود فقط في ذهن الكاتب . فوظيفته ليست

بنائية تختص بربط أجزاء العمل كما يبدو من تصميم الرواية . وليست وظيفته موضوعية دلالية . فمضمون العمل يخلو من تداعيات اسم (المعنّى) الدلالية .

إن اهتمام الكاتب بالمضمون جعله ينساق وراء إغراء الكشف عن المخبوء من عالم القرية . فالكاتب ربما يفترض أن المتلقي يقرأ أعماله من منظور توثيقي اجتماعي ، فجاء عمله زاخراً بالتفسيرات والشروحات ذات الدلالات الاجتماعية التي بدورها تخرج عن نطاق الفعل الجمالي إلى النفعي . إن الكاتب منذ البدء يصرح بفكرة التوثيق . يقول في تصدير الرواية في حديثه عن المعنّى : " وكان بقوله ، يوثق لرقص الزنود السالفة في مدار الأيام الوافدة ، فقال ، وقال " (ص ٧) . فالتوثيق هو السمة التي سيطرت على معظم أجزاء العمل . لقد حول الكاتب عمله إلى معجم زراعي اجتماعي يحفل بكل مسميات الأشياء وما يصاحبها من طقوس اجتماعية . ففي صفحة ٥٧ تستوقفنا كلمة السِّفل. يقول الكاتب عنها :

" السِّفل ، يكون مربطاً ومباتاً للثور والبقرة والحمارة ، ومراحاً للغنم ، ويكون مخزناً للعلف وحزم القصب الذي كان أخضراً وسوقاً لعذوق الذرة ، غرفة واحدة مظلمة لا ترى طرف اليد في الليل ، ويمكن الرؤية داخلها في النهار ، مقسمة بقواسم حائطية من الحجر لا تبلغ السقف ، وفي الأركان تكون مرابط المواشي : الحلال ".

ولا يتوقف الكاتب عند هذا الشرح المعجمي ، بل إنه يضيف في الهامش ما يوازي ما تقدم من التفسير . ليس هناك اعتراض على توجيه القارىء حتى يتفاعل مع النص أكثر ، لكن الانبثاق العفوي لكل سياقات النص هو ما يجب أن يسود . إن الفصل بين الخطاب الجمالي والخطاب التعليمي أو النفعي مسألة تحتاج إلى وعي دقيق خاصة في

الأعمال ذات السمة الاجتماعية أو الأعمال التي تؤسس أعمالها لتعبر عن مرحلة اجتماعية أو تاريخية معينة .

ثانياً : *الحصون* :

نحن في هذه الرواية أمام نص مغاير في بعده الجمالي . وقبل أن نصدر حكماً قيمياً ، يجدر بنا أن نتعرف على طبيعة القص واستراتيجياته . يقوم هذا النص على أحاديث تحمل حكايات تتم عبر لقاء بين شخصيتي (المحدث) الذي يقوم بفعل الحكي و(الصاحب) الذي يقوم بفعل الاستماع والتحريض أحياناً على الحديث . هذه الحكايات في مضمونها هي حكايات الماضي البعيد قبل زمن التحولات . فالعمل في ظاهره يحمل صوراً لا رابط بينها إلا أنها تحدث بفعل القول والاستماع . وهذه الاستراتيجية كشكل تحمل دلالة أهمية التواصل الإنساني في شكله التقليدي القائم على المسامرات التي تولد ألفة وحميمية . لكن السؤال هو : كيف نقرأ هذا العمل ؟ أو بمعنى آخر ، ماذا نعتبره ؟ أحسب أن هذا العمل نمط مختلف من القص ليس بالنسبة للمشري فقط ، بل بالنسبة للرواية المحلية المكتوبة في الداخل . إن هذا العمل في ظاهره سطحي لا يوحي بشيء ، لكن النظر إليه بعمق سيكشف مواطن الجمال التي تكمن في تشكيله الفني ، وقدرة الكاتب على استخدام نظام الموتيف كما سيأتي الحديث عنه لاحقاً . إن هذا النص يمكن أن يقرأ كنص مبني على فعل الحكي والإنصات ، فيه من الرواية بقدر ما فيه من القصة القصيرة ، فيه من السرد المباشر بقدر ما فيه من الموتيفات التي تعمل كأيقونات دلالية وكخلفية عامة لفعل الحكي ذاته . إن هذا العمل بشكله المغاير يمكن أن نقرأه كنص مفتوح التجنيس . ورغم أن هذا النص يفتقر إلى الحبكة والحدث والتشخيص العميق الذي يحيل إلى دلالات اجتماعية بعينها ، فإن هذا الافتقار ليس سلبياً كما يتبادر إلى الذهن ، فقد اجترح النص مكوناته وخصوصياته من فرادة بنيته كما أسلفنا .

إن لعبة السرد التي اختارها الكاتب تثير إشكالية السارد والمسرود له . إننا نفترض بدءا بوجود سارد غائب أو حاضر في أي نص . فإن كان غائباً فهو يروي بضمير الغائب وهو هنا ضمناً الكاتب في معظم الحالات . وهذا السارد الغائب يفترض وجود مسرود له خارج نطاق النص ، وهو في هذه الحالة المتلقي . أما إذا كان حاضراً فهو سارد بضمير المتكلم لمسرود له سواء كان داخل النص أو خارجه . أما في *الحصون* ، فإن القضية تبدو أكثر تعقيداً . ففي هذا العمل ، نحن أمام ساردين ومسرودين لهما . سارد من خارج نطاق النص يسرد بضمير الغائب حكاية المحدث والصاحب . ومسرود له يتلقى حكاية المحدث والصاحب . لكن القصة لا تصل إلينا إلا عبر السارد الثاني في النص ، أعني ، المحدث ، رغم أنه لا يقصدنا بسرده ، بل هو يتوجه إلى مسرود له داخل النص ، أي ، الصاحب . كما أن تجريد المحدث والصاحب من اسمين لهما دلالة اجتماعية ، يؤكد مسعى الكاتب إلى تأسيس استراتيجية سردية قوامها تعدد الساردين والمسرود لهم . وإذا أردنا أن نفكك بنية النص بشكل أعمق ، لظهر لنا في النهاية أننا نتعامل مع نصين في نص واحد ، لكل نص سارد ومسرود له . لكن الوصول لأحدهما لابد أن يمر عبر الآخر دلالة على التداخل المحكم بينهما .

إن من أهم الظواهر الملفتة للإنتباه في هذا العمل هو استخدام نظام الموتيف أو التيمة التي أحدث تكرارها تفاعلاً أثناء القراءة . هذه التيمة تجلت في الجدل الخفي بين الديك وصوته من ناحية والصاحب الذي ظل يشتهي هذا الديك كقربان لفعل الحكايات . لقد استطاع الكاتب أن يحدث مفارقة بارعة قوامها الفعل الخفي وراء حرص الصاحب على حكايات المحدث . فمنذ أن قدم المحدث ديكه وجبة لصاحبه ، ارتبطت الرغبة في سماع المزيد من الحكايات عبر التلذذ بما أحدثته وجبة الديك من وقع في ذاكرة الصاحب . إن هذا الارتباط بين رغبتي السماع والأكل

أكسبت العمل ، ما يمكن أن نسميه ، كيمياء الدهشة ، التي أضفت على العمل الكثير من الأبعاد الجمالية والدلالية . فتحوّل الديك من مجرد دلالة مادية إلى دلالة اجتماعية ، ثم إلى دلالة دينية . فالديك ، بالنسبة للصاحب ، طعام ، ومظهر بيئي ، ومنبه للصلاة في أوقاتها . وقد أشار الصاحب إلى أن العلاقة بين الديك والدعوة إلى أداء الواجب الديني تقتضي تبجيل الديك ومنحه الخصوصية الاجتماعية التي يستحقها . ففي سياق معين حرص الصاحب على تأكيد هذه الخصوصية لمحدثه الذي شتم الديك أثناء صياحه المعهود . قال الصاحب : " لا عدمتك يا محدثي.. إنني قرأت في كتاب قديم لحديث عن النبي صلى الله عليه وسلم وقتما صرخ في مجلسه ديك ، فسبه بعض الصحابة ، فقال : " لا تسبه فإنه يدعو إلى الصلاة " (ص ٦١) . لكن مظهر الخطاب هذا سرعان ما يتكشف عن حقيقة رغبة الصاحب في التهام هذا الديك ، إذ يقول في نفس السياق : " دعه يؤذن فإن له مع الأيام يوماً " (ص ٦١). وإذا كانت هذه المقولة تحيل إلى المعنى الدلالي الأولي في العلاقة بين الآكل والمأكول ، فإن الدلالات الأعمق لا شك تحيل إلى سياقات خارج بنية النص . إن هذه البنية أو استراتيجية القص التي اعتمدها الكاتب تقوم على فكرة الكشف والحجب . وتبقى استراتيجيات القراءة هي المسؤولة عن جماليات الخطاب ومضمونه .

إن أهمية هذا الموتيف تكمن في تأكيد أصالة البنية ، التي تقوم، كما ذكرنا ، على تكرار اللقاء لتكرار ذات الفعل ، وهو سرد حكايات عن ملامح العصر القروي في فترة لم يعشها الصاحب أو غابت عنه بعض أوجه التجربة ، أو ربما بدافع من الرغبة في المعرفة التي كانت واحدة من أبرز جوانب شخصيته في هذا النص . كما أن هذاالموتيف قد أشاع جواً من الكوميديا السوداء التي أشعلت المفارقة المبنية على تغيير مسار المستوى الدلالي الظاهر في النص . فبنية النص تقليدية في ظاهرها ،

لكن قراءتها في ضوء نظام الموتيف سيبلور قراءات كثيرة ، أبعد من أن تكون مجرد قراءة في زمن التحولات . إننا في هذا العمل أمام الإنسان في قلقه الدائم وحاجته إلى فعل الحكي من أجل الخروج من مأزق التفرد، وتأكيد النزعة الاجتماعية للإنسان . فلقاءات المحدث بصاحبه تحدث من أجل فعل واحد ، هو الحكي ، ولا يهم بعد ذلك ماذا يمكن أن يقول المحدث لصاحبه. يساعد على هذه القراة تجريد الشخصيتين الرئيستين من الأسماء ، مما قطع صلتهما بأي سياق اجتماعي ، وأحالهما إلى مضمون إنساني أكبر . على أن هذا التجريد يؤكد بالأحرى وظيفتهما داخل النص ، فالمحدث يؤدي دور السارد ، والصاحب يؤدي دور المسرود له ، كما ذكرنا .

ثالثاً : *ريح الكادي* :

ريح الكادي هي ريح الماضي بكل عبقه وعبيره الذي أصبح مجرد ذكرى نتحسس ألقها عندما ترهقنا الحياة المادية بلهاثها . ما دلالة هذه الرائحة في رواية تشتبك فيها التحولات الاجتماعية والاقتصادية ؟ قبل أن نحاول قراءة هذه الدلالة يجدر بنا أن نبين أهم منطلقات الرواية .

تقدم الرواية عائلة الشايب عطية كمحور أساسي لاستراتيجية القص في هذا العمل . هذه العائلة لا تمثل أهمية بحد ذاتها ، لكنها تقدم كرمز للفئات الاجتماعية التي عايشت التحولات بكل دلالتها . فهذه العائلة الممتدة ، المكونة من ثلاثة أجيال : جيل الجد ، وجيل الأب ، وجيل الأبناء ، تقترب من روايات الأجيال . لكن الرواية تفتقد إلى الاعتناء برسم ملامح شخوصها . إن هم الرواية كان تقديم تجارب بانورامية عن مجمل الحياة القروية الزراعية التي تنتمي إليها هذه الشخصيات . فهي

ببساطة رصد للتحولات الاجتماعية من نقطة غير محددة في الماضي إلى بدء تفاعلات الطفرة الاجتماعية في وطن الرواية ، وبالتالي في وطن الكاتب .

إزاء هذه التحولات تقدم الرواية ثلاثة نماذج من الشخوص كلها تلعب أدواراً غير مؤثرة تحت فعل صيرورة التغير الاجتماعي . فيكتفي الجد عطية والجدة رفعة بموقف الرفض من الانسياق في الزمن الجديد . وعلى الرغم من ذلك ، فإن رفض الجد أبلغ من رفض الجدة التي بقيت مع الشايب عطية لا من أجل رفض مطلق للزمن الجديد ، بل من أجل عشرة العمر مع زوجها . فالشايب عطية يتمسك بنمط الحياة القديمة التي ألفها ، ويصر أن يموت في ذات البيت الذي عاش فيه طوال حياته الماضية دون أن يغريه البيت الجديد الذي بناه ابنه .

أما النموذج الثاني وهو جيل الأب ويمثله حامد وزوجته . إن حامد ، ابن الشايب عطية ، قد تفاعل في بداية حياته مع نمط الحياة القديمة القائمة على الزراعية . أتقن آليات تلك الحياة وتشرب ثقافتها . لكن عندما تهب رياح التغيير الاقتصادي والاجتماعي على مجتمعه فإنه يستجيب لندائها متجاوزاً ما ألفه من حياة . فيهجر البيت القديم إلى آخر جديد . ويدافع عن تعليم أبنائه في المدارس النظامية في مقابل انتقاد الجد لهذه الظاهرة التي ترتب عليها التخلي عن الأرض كأساس للعيش .

وفي النهاية تقدم الرواية الجيل الجديد . أبناء حامد ، الذين التحقوا بالمداس ولم يعرفوا من حياة الجد والأب ما يجعلهم يتعلقون بها. لقد أوحت الرواية أن هناك أزمة التقاء بين جيل الجد وجيل الأحفاد. فالجد لا يعي مقتضيات التطور ، والأحفاد لا يعون أهمية الماضي في فهم مستقبلهم .

في هذه الرواية يواصل المشري البحث عن صيغة التعبير عن

ماضي قريته . فهو يعمد إلى بناء تقليدي يقوم على وحدة الزمان والمكان ، مستغنياً عن وحدة الموضوع ، مما يجعل الرواية تبدو صوراً متناثرة ، إذ ليس هناك حدث تتفاعل في ثناياه معطيات القص ، بل هو يهتم بتقديم ظواهر وذكريات عن تجربة المجتمع في فترة منقضية . فالنمط السائد في الرواية هو الوصف المباشر للشخصيات ، وتقديم الأحداث والتعليق عليها دون أن تتنامى بشكل تمليه ضرورات منطقية الأحداث ، وتفريغ بنية السرد في جزئيات أو وحدات تنتقل معها الأحداث، ولا أقول الحدث ، من نقطة إلى أخرى . أما إذا أردنا الحديث عن الحدث باعتباره بنية كلية تتحرك معه الرواية إلى غاية فلسفية ذات أبعاد دلالية وجمالية ، فإننا لا نظفر بهذه الصيغة التي نلحظها في روايات من مثل رواية *البحث عن وليد مسعود* لجبرا إبراهيم جبرا الذي يغدو حدث البحث هو المحرض على الكشف عن طبيعة التجربة الفلسطينية واغتراب المثقف الفلسطيني في المنفى ، أو مثل رواية *الطريق* لنجيب محفوظ الذي يمثل فيها البحث أيضاً حاجة روحية إنسانية تعيد للإنسان توازنه في زمن طغت عليه الماديات . فالطريق بحث في الميتافيزيقا ينتهي إلى عدمية المادة المتمثلة ذات البطل . إننا لا نظفر بمثل هذه البنية الحدثية الفلسفية في رواية المشري . وهذا بدوره يثير التساؤل عن تأثير التراكم المعرفي الروائي العربي لدى كتابنا المحليين؟!

لكن مادام أن الرواية ليس لها الحدث الذي يقود إلى كشف معرفي أو اجتماعي ، ما الذي يوجد فيها إذن ؟ أو ما الذي يجعلها رواية بالمعنى الفني ؟ ريح الكادي عمل فني له حضور اجتماعي . فالرواية ذات خطاب اجتماعي صريح ، لكنه خطاب لا يخلو من جدلية تجعل المتلقي يتساءل ، وهو تساؤل قدمته الرواية كما سنوضحه لاحقاً عند الحديث عن وظيفة البنية التي ترتكز عليها الرواية . إن فكرة الأجيال التي قدمتها الرواية تحتضن هذه الأسئلة الموقوتة ، فما إن يفرغ

المتلقي حتى يتساءل : لماذا أسست الرواية محورها على فكرة الأجيال . وهذا التساؤل يقتضي مزيداً من الأسئلة عن التجربة المثلى للمجتمع : هل هو الارتهان للماضي ؟ أم المزاوجة بين مرحلتين ؟ أم الانحياز إلى المرحلة الجديدة ؟ ومهما تكن الإجابة ، فلن نستطيع الاختيار ، ذلك أن المعضلة تكمن في كون هذه الأجيال التي قدمتها الرواية أيقونات دلالية لمعادل واقعي نلمس تقاطعاتها مع تجاربنا الذاتية والاجتماعية . إذ أن هذه الرواية أتت لتؤسس لتجربة حياتية عشناها أو عشنا على أقل تقدير طرفاً منها . فالكاتب يروي تجاربنا بموضوعية يجمعها هاجس التعبير عن مرحلة لا عن أشخاص بعينهم . وهذا ربما يفسر عدم اهتمام الكاتب برسم الشخوص وجعلها مجرد رموز لجماعات غائبة عن الفعل ، لكن حاضرةٍ في الدلالة .

إن الخطاب الاجتماعي الذي تبنته الرواية هو خطاب منحاز للحاضر لكن هذا الانحياز ليس اختيارياً كما يبدو ، بل إنه قسري بحكم قسرية التحولات ذاتها . إن هذا الانحياز يأتي من فكرة التلميح إلى التركيز على التعليم كأساس لنمو اجتماعي واع لا نملك سلاحاً فعالاً غيره في مواجهة التحديات المعاصرة . وأهمية هذا الخطاب أنه خطاب متبلور من خلال بنية الشكل ذاته . فكما أسلفنا ، فإن الرواية تنتهي والجيل الجديد في المراحل الأولى من التعليم . وهذا موقف فلسفي يحسب للرواية التي لم تتورط في افتعال كشف نتيجة التحولات على الجيل الجديد ، لأن هذا الخطاب يفترض فيه أن يكون خطاباً فنيا بالدرجة الأولى ينبثق من خلال تظافر البنية الشكلية ومضمونها في هذه الرواية .

من الملامح المهمة في هذه الرواية أنها ذات بنية ثلاثية تتكشف مع تقدم العمل ، تؤدي هذه البنية وظيفة توزيع الانتقالات السردية عبر ثلاثة أجيال تعيش حتمية التحولات الاجتماعية . لكن هذه البنية غير متوازنة ، بل بنية منحازة إلى تجربة الجيل الأول الذي يمثله الشايب

عطية . إن هذا الانحياز في البنية هو بالتالي انحياز في المضمون . فتجربة الحنين للماضي هي التجربة المسيطرة على أجواء الرواية ، وهي تجربة نلمسها بشكل مباشر في التحسر الدائم الذي يطلقه الشايب عطية كلما اضطرته الأحوال للتنازل عن شرط من شروط حياته التي اعتادها . أما تجربة جيل الأب فهو جيل مستلب لم يستطع أن ينتمي للماضي بحكم التحولات القسرية في نمط المعيشة والتجربة الحياتية الجديدة ، كما أنه لا يملك مؤهلات الانتماء لتجربة الجيل الجديد ، فهو لا يمكن أن يؤدي دوراً تنموياً مثلاً . تنتهي الرواية وهي على مشارف التغيير ، تنتهي والجيل الجديد مايزال في يفاعته يجلس في قاعات الدرس قبل أن يمارس التغيير . إن أهمية هذه البنية تكمن في أنها تؤدي دور الكشف عن المضمون ، فهي بنية مؤدلجة لها عمقها الدلالي الذي نلمسه في التجسير الذي يمثله الأب كحلقة وصل بين جيلين متضادين تماماً هما جيل الجد وجيل الأحفاد . فالأب وهو لا يملك قدرة الفعل التنموي ، يؤدي وظيفة حميمية تتجلى في الربط بين الجيلين وجدانياً ونفسياً ، ذلك أن الفجوة ليست فجوة زمنية قط ، بل نفسية واجتماعية أيضاً . فهي فجوة نسفت كل مقومات المجتمع التعاوني . إن الرواية لا تقترح ، ولا ينبغي لها أن تفعل ذلك ، بل تجسد وتصف وتبلور ، وتترك للمتلقي فرصة التفاعل معها من منطلق القراءة التي يختارها المتلقي .

الخاتمة :

هذه تجربة ثلاث روايات من روايات المشري ، يربطها اهتمام الكاتب بموضوع التحولات الاجتماعية والاقتصادية . وقد حرص الكاتب على تنويع استراتيجيات الشكل مع المحافظة على ذات المضمون . لكنه يسجل حضوراً فنياً لافتاً للإنتباه في نص *الحصون* . وكون اعتبارنا *للحصون* نصاً مفتوح التجنيس ، فهذا لا يقلل من أهمية حضوره الفذ في

سياق الرواية المحلية . أما فيما يتعلق بالعملين الآخرين ، *الغيوم ومنابت الشجر وريح الكادي* ، فإن حرص الكاتب على تقديم تجربة التحولات وحنينه لتلك المرحلة من حياة قريته ربما سلبه التركيز على التشكيل الفني . لقد سيطر المضمون على الشكل الجمالي في هاتين الروايتين . فاهتمام المشري بموضوعه جاء على حساب البناء الفني . فتحول العمل في بعض جوانبه إلى عمل توثيقي ، يرصد التحولات الاجتماعية . ورغم أنه قد اجتهد في تشكيل أعماله عبر شخوص وأحداث وأحياناً لغة تعتمد المفارقة ، فقد ظلت جميعها مستلبة الفعل . فهذه التشكيلات ظلت سطحية الدلالات . على أن هناك نقطة جديرة بالاهتمام تتعلق بمدى غياب عنصر التشويق فيما نقرأ من روايات محلية. وهذه المسألة لا تقتصر على روايات المشري ، بل لعله يطال معظم النتاج الروائي المحلي . إن قراءتنا لهذه الأعمال حسب تسلسلها التاريخي أوضحت جدية الكاتب في استثمار تجاربه السابقة لتوظيفها بشكل أرقى في اللاحق من أعماله . ففي *الغيوم ومنابت الشجر* ، تبدو ملامح الشكل باهتة غير واضحة المعالم . أما في *الحصون* ، فإن الكاتب يوفق في تسجيل خصوصية فنية من خلال استراتيجية قصصية واعية بضرورات القص . وفي *ريح الكادي* يستخدم الكاتب شكل رواية النهر أو الأجيال كما في ثلاثية نجيب محفوظ مع الفارق الفني طبعاً . لكن المهم هو تسجيل قفزة نوعية في مسار الشكل الفني . وأحسب أن الكاتب قد واصل هذا التصاعد الفني فيما لحق من أعمال أخرى . وعطفاً على كل ما تقدم فنحن أمام تجربة روائية تستحق بكل احترام أن نقف أمام عطائها ، قراءة ونقداً حتى نتلمس الجوانب المضيئة في مسار روايتنا المحلية .

* * *

«تحليل الخطاب الشعري»(*)

بين النظرية والتطبيق

عرض ومناقشة

يوسف حامد جابر

أ – المستوى النظري

يتألف الكتاب المذكور من قسمين ، خصّص الناقد القسم الأول الذي يتشكل من ثمانية فصول للبحث في الأطر النظرية التي يستند إليها عمله التحليلي في القسم الثاني . وقد حاول الناقد أن يقبض على مختلف النظريات اللسانية والبلاغية التي قدمت مفاهيم معرفية ومستويات تحليلية أسهمت في كشف البنية التعبيرية والدلالية للأدب . وما يمكن أن تتكشف عنه هذه البنية من علاقات لا تقتصر على بنية النص ، وإنما تفتح هذا النص على العالم أيضاً . ولعل أهم ما يميز هذا الكتاب هو تصنيفه النظريات اللسانية في مجموعات كبرى ، أبرزها ما يتعلق بالنظريات السيميائية أو الدلالية فالنظريات الشعرية ثم النظريات التركيبية التي أخضعت تلك النظريات لعلاقاتها وقوانينها . وسنقوم بالإشارة إلى أبرز القضايا التي تناولها الناقد في كتابه هذا :

نشير أولاً ، إلى (التشاكل) (Isomorphisme) أحد أهم المفاهيم التي تساعد في كشف البنية التعبيرية والدلالية للنص . والتشاكل يعني الإشتراك في الشكل ، " ونقول بوجود تشاكل بين بنيتين من مستويين مختلفين عندما تقدّم كلّ منهما نفس النمط من العلاقات التوليفية "[1]. ونجد الناقد يعرّفه بأنه : " تنمية لنواة معنوية سلباً أو إيجاباً بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية وتداولية ضماناً لانسجام الرسالة "[2]. ومعروف أنّ أية ظاهرة لغوية ترتقي إلى مستوى الرسالة ينبغي أن تستقيم تركيبياً ودلالياً من خلال انسجام الأصوات التي

تشكلها ومن خلال انسجام تركيبها بشكل تضمن معه الرسالة هدفها في الإبلاغ ، ويتم التحقّق من ذلك بواسطة ما سمي بالمكوّن الصوتي والمكوّن التركيبي والمكوّن الدلالي . فالمكوّن الصوتي هو الذي يخصّص كلّ وحدة من الوحدات التركيبية بسمات صوتية مميزة ، كما يقوم بدراسة البنية الصوتية لهذه الوحدات . بينما يقوم المكوّن التركيبي بوضع الأصوات المذكورة في إطار تركيب محدّد ، ليأتي المكوّن الدلالي فيضبط الدلالة في البنية التركيبية مما يسمح بفهمها ، ثم يأتي مصطلح (تداولي) في التعريف المشار إليه ، ليفيد معنى (التناص) (Intertextualite) على مستوى المكوّنات الصوتية والتركيبية والدلالية ، بما يضمن انسجام القول مع ذاته من جهة وانسجامه مع جنسه الأدبي والثقافة التاريخية لهذا الأدب من جهة ثانية .

ثم نرى الناقد (مفتاح) يقوم بعرض نظري لكل مستوى من مستويات التشاكل ، وأهمية هذا المستوى في دراسة بنية النص الشعري وذلك وفقاً لما يلي :

١ - المستوى الصوتي : حيث يشير إلى وجود أسلوبية صوتية ورمزية صوتية : الأولى ، تتعلق في كيفية النطق بالأصوات ، والثانية تتعلق بالقيمة التعبيرية لهذه الأصوات ودلالتها الرمزية[٣]. ولكل من هاتين الفعاليتين أثرهما في تبيان خصائص الخطاب الشعري وفهم دلالته ويمكن أن يدخل في إطار هذا المستوى أيضاً ، قضايا صوتية أخرى تتعلق بالقافية والروي والأوزان الشعرية ، وما يطرأ عليها من زحافات وعلل ، وما تتضمنه من مقاطع طويلة أو قصيرة أو مقاطع منغلقة أو منفتحة بما فيها النبر وأنواعه وفاعليته ، سواء وقع على مقاطع الكلمات أو وقع على الجمل أو على مستوى النص بكامله . إن فعالية المستوى الصوتي وفقاً لهذا الفهم تؤكد فعالية التركيب وتدعمها ، ولا يمكن لهذا المستوى أن يكتسب أهميته إلاّ من خلال السياق النصي الذي يتفاعل فيه ويتكامل مع فعاليات السياق الأخرى .

٢ - المستوى المعجمي : " إن كل خطاب هو بنية ، عناصرها : (أصوات + معجم + تركيب + تداول) متضافرة "[٤]. والمعجم هو ألفاظ اللغة الداخلة في عملية تركيب الكلام . ومن هنا تأتي أهمية الربط بين اللفظة وبين سياقها التركيبي الذي يتكون من الجمل ، فالعبارات ، فالنص . والشاعر عندما يقوم بتشكيل نصه يمارس عملية اختيار لعناصر هذا النص ، ومن هنا جاء اهتمام المدارس اللسانية والبنيوية بعملية الاختيار هذه ، وما يترتب عليها من اهتمام بالدليل اللغوي . وهذا الاختيار يقوم ببعث الوظيفة الشعرية في النص كما فهمها (الشكلانيون الروس) وكما عرّفها (جاكوبسون) (R. Jakobson) وأكدها . ثم يعرض الناقد لبعض التيارات التي تناولت المعجم بالنظر إلى القصدية والاعتباطية على اعتبار أن القصدية تقول ، بوجود نوع من العلاقة الطبيعية بين الأسماء والأشياء التي تعنيها ، بينما تقول الاعتباطية ، إنه لا وجود لعلاقة بين الدال والمدلول[٥]. وربما كان هذا القول الذي يأخذ به اللسانيون أكثر شيوعاً من القول بالقصدية الذي يقول به بعض الأنتروبولوجيين والشعريين والذين يرون : " أن اللفظة الشعرية مقصودة سواء أكانت عادية أم اسم علم على إنسان أو مكان "[٦].

٣ - المستوى التركيبي : ويقسمه الناقد إلى قسمين : أولهما التركيب النحوي وثانيهما التركيب البلاغي[٧].

- فالتركيب النحوي يمثل تتابع العناصر اللغوية في إطار محور تأليفي ، هذه العناصر تدخل في علاقات تأليفية فيما بينها ، وتتحدد هذه العلاقات بطبيعة العلاقة التي يقيمها عنصر لفظي مع عنصر آخر أو عناصر أخرى تعود للمحور ذاته ، وبالتالي فإن قيامها ناجم عن الترابط الذي يتم بين هذه العناصر اللغوية التي تنتمي إلى هذا المحور . وفي التركيب النحوي لابد من النظر إلى طبيعة العلاقات القواعدية ، هل

جاءت منسجمة مع علاقات الإسناد المعروفة ، أي جاءت على الأصل أم خالفت هذه العلاقات ؟ وهذه المخالفة ، هل تتعلق بالتقديم والتأخير والحذف واللزوم والتعدّي وما شابه ذلك ، مع المحافظة على طبيعة الدلالات السياقية المتعارف عليها أم تتعلق بنسف هذه الدلالات وإجراء انزياح (Ecart) لغوي ودلالي فيها ؟ ولعل هذه القضية تنقلنا إلى ما عرف بالبنيتين العميقة والسطحية كما كان (شومسكي) (N. Chomsky) قد فهمهما من أن البنية العميقة (Structure profonde) تعني الأساس البنائي المجرّد لهذا التركيب ، كما هي في الأصل . بينما تعني البنية السطحية (Structure superfitielle) التحولات اللاّنهائية التي يمكن أن تمارسها البنية العميقة بما يحفّز القول اللغوي ويثريه .

– أما التركيب البلاغي فيضم التركيب الاستعاري ، بالإضافة إلى الكتابة والمجاز المرسل . وفي إطار التركيب الاستعاري فإنّ الناقد يحاول أن يعرض النظريات التي تناولت الاستعارة والتي أسس لها عدد من اللسانيين وفلاسفة اللغة وعلماء النفس والأنتروبولوجيين . حيث نجده يركّز في هذه النظريات على التناول اللساني البنيوي وأبرز ممثليه (جاكوبسون) و(جان مولينو) واللسانية التوليدية ، كما هي عند (شومسكي) (N, Chomsky) و(فان ديك) (Van Dijk) ثم محاولات فلاسفة اللغة ، كما هي عند (جاك سورل)[٨]. وعلى الرغم من كون التناول اللساني البنيوي هو الأكثر أهمية ، غير أن كل اتجاه من الاتجاهات الأخرى يساعد في إلقاء الضوء على جانب من جوانب مشكل الاستعارة المعقّد[٩]. ونرى الناقد يتناول بعض مواقف هذه الاتجاهات من الاستعارة، فيعرض لعدد من النظريات التي تناولتها وأهمها :

١ – الإبدال الذي يرتكز على " أ – أنّ الاستعارة لا تتعلق إلاّ بكلمة معجمية واحدة بقطع النظر عن السياق الواردة فيه . ب – إن كلّ

كلمة يمكن أن يكون لها معنيان : معنى حقيقي ومعنى مجازي جـ - الاستعارة تحصل باستبدال كلمة حقيقية بكلمة مجازية ، د - هذا الاستبدال مبني على علاقة المشابهة الحقيقية أو الوهمية "[١٠]. إن هذا الجانب يخصّ العلاقة بين محوري اللغة : التأليفي والأمثالي ، وما يندرج في إطارها من قضايا تتعلق بعناصر الاختيار وما تحدثه من تغيير مفاجىء في بنية العلاقات التأليفية . ونرى في هذه العملية الاستعارية اختفاء عناصر تركيبية وظهور عناصر اختيارية تسبّب هذا التغيير وتبعث اختلافاً في الدلالة .

٢ - التفاعل ، ويشير إلى أن الاستعارة لا تولدها عملية إبدال كلمة بأخرى ، وإنما تولدها طبيعة العلاقات التي يؤسس لها السياق الشعري ، وبالتالي فإنها " لا تنعكس في الاستبدال ولكنها تحصل من التفاعل بين بؤرة المجاز وبين الإطار المحيط بها "[١١]. وهذا يشير إلى أن النص بكامله يمكن أن يشكّل انزياحاً لغوياً وليس جمله أو كلماته منفصلة . فالنص يمكن أن يشكل استعارة لغوية بمقدار ما يحقق من انسجام بين الكلمات المستعارة وسياقها . ونرى الناقد يستعين في فهم هذا الجانب بما يسمى (التحليل بالمقومات) ويقسمها الناقد إلى سمات ذاتية (Traits innèrants) وسمات نصيّة (Traits contextuels)[١٢]. وهذه السمات يشير كل منها إلى جزء من معنى الكلمة وفقاً لضوابط محددة تجعل منها أجزاء توافق معنى الكلمة إن لم تكن أجزاء من معناها . وكلما كانت هذه السمات أكثر توافقاً مع الكلمة أو التركيب كلما صارت الاستعارة أقرب إلى الحقيقة . أمّا إذا حصل تخالف بنسبة هذه السمات إلى كلمة محدّدة أو تركيب محدّد فإن التشكيل الاستعاري يبرز بما يؤكد مسافة التوتّر والتباين بين أطراف التركيب المذكور[١٣]. وأما في إطار الكناية والمجاز ، فنرى الناقد يشير إلى أن الكتابة غالباً ما تكون

مرجعية ، وهي تعتمد في تشكيلها على الانتقاء أيضاً ، أي انتقاء السمات التي تسهم في بناء الكناية والمجاز المرسل كما كانت أسهمت في بناء الاستعارة . ولكن بينما تبرز الاستعارة بعض السمات وتخفي أخرى ، نجد أن الكناية تركز أساساً وبوضوح على المطلوب[١٤]. بينما تكون من علاقات المجاز المرسل ، التعبير بالجزء عن الكل وبالمحل عن الحال . على الرغم من أن هناك كثيراً من الحالات التي يصير فيها المجاز المرسل حالة من الكناية[١٥]. أمّا بالنسبة إلى الاستعارة والكناية ، فإن الاستعارة غالباً ما تكون تصوّرية في حين أن الكناية غالباً ما تكون مرجعية[١٦].

بعد ذلك يعرض الناقد لمفهوم النص (Texte) والتناص (Intertextualite)، حيث يورد عدة تعريفات للنص من أنه " مدوّنة حدث كلامي ذي وظائف متعددة "[١٧]. فهو تواصلي ، تفاعلي مغلق ، توالدي ، والتعريف الأخير يشير إلى أن " الحدث اللغوي ليس منبثقاً من عدم وإنما هو متولّد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية ... وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له "[١٨]. وهذا يدخلنا في مفهوم (التناص) باعتباره " تعالق نصوص مع نص حدث في كيفيات مختلفة "[١٩]. ثم يمضي الناقد شارحاً المفاهيم التي تدخل في إطار (التناص) والتي تؤكد خصائصه وتعمقها ، حيث يورد مثلاً مفاهيم مثل : التناص الضروري والاختياري[٢٠]، والتناص الداخلي والخارجي[٢١] وآليات التناص[٢٢] فالتناص والمقصدية[٢٣]. مما يشير إلى أن التناص ظاهرة لغوية صعبة ومعقدة ، وهي ضرورية في فهم أي نص أدبي . ومن هنا ، فإنّ معرفتها تستوجب دراية وثقافة واسعتين ، وذاكرة مرنة قادرة على كشف نصوصية النص الذي يتم تناوله .

بقي أن نشير ، في النهاية ، إلى مفهوم (التداولية) الذي تناوله

الناقد[٢٤]. وهذا المفهوم يهتم بتحليل العلاقة بين النص ومن يستخدمه . ذلك أن اللغة التي ينبني عليها النص لا تخصّ مستعمليها فحسب ، وإنما تتعدى إلى غيرهم ؛ إلى الآخرين . وعلى هؤلاء الآخرين أن يعوا طرائق التعبير ودلالاته وأن يفهموا طبيعة السياق النصي للقول الشعري بما يجعل هذا القول ملائماً ومقبولاً في عملية التواصل .

وهكذا نرى أن المفهومات التي عرض لها (مفتاح) وطرائق التحليل التي ضمّنها هذه الدراسة على درجة كبيرة من الغنى والاتساع ، وهي تعكس فهماً وافياً لما تناولته المدارس اللسانية في الغرب وما يمكن أن يتقاطع معها من قضايا تخص طبيعة النص الأدبي ومستويات فهمه .

فهل استطاع (مفتاح) أن يوظف فهمه هذا في إطار دراسته التطبيقية لقصيدة الشاعر الأندلسي (ابن عبدون) ؟ وإذا كان الأمر كذلك فكيف تمّ له مثل هذا التوظيف ؟

ب - المستوى التطبيقي

يبدأ (مفتاح) هذا المستوى بالتحليل النصي مباشرة تحت عنوان أطلق عليه (استراتيجية التناص). والتحليل هو لنص شعري يبلغ قرابة السبعين بيتاً من بحر البسيط للشاعر الأندلسي (عبدالمجيد بن عبدالله الملقب بابن عبدون). ونلاحظ من العنوان المذكور تركيز الناقد على مفهوم (التناص) (Intertextualite) ذلك أن المفهوم كما عرض له يمكن أن ينفتح ليس على النصوص بفعالياتها التعبيرية والدلالية ، وإنما على العالم بمعارفه وتجاربه وعلاقاته المختلفة ، ويدخل في علاقة معها ، مما يجعل ذاكرة النص فعالية ثقافية عالية تختزن في داخلها قضايا وأحداثاً وتجارب لغوية وغير لغوية يتوجب على الناقد اكتشافها وإعادة بنائها

انسجاماً مع الفعالية النصية التي تناولها في تحليله هذا ، ومناقشته فيها، بما يمكننا أيضاً من مقاربة مستويات التحليل هنا مع المستوى النظري الذي عرضنا له . في الخطوة الأولى للتحليل يتناول الناقد البيت الأول من النص وهو :

" الدهر يفجع بعد العين بالأثر فما البكاء على الأشباح والصور؟[٢٥]

يبدأ الناقد تحليله هذا البيت بالبحث عن التشاكلات التي يمكن أن ينطوي عليها ، وأول ما يلفت النظر إليه هو (الأصوات) باعتبارها المادة الأولى التي يتشكل منها البيت الشعري . إذ يشير إلى وجود قيمة تعبيرية ذاتية في بعض الأصوات ، وأن هذه الأصوات تحمل من الخصائص الطبيعية والسمعية أو من التداعيات بالمشابهة ما يجعلها تدل على معنى بعينه ، كحروف الحلق التي ترد في هذا البيت وهي (أ ، هـ، ع ، ح) والتي تدل مثلاً على الحزن والزجر[٢٦] . و(مفتاح) في هذا البيت استند إلى ما توصل إليه بعض الدارسين الغربيين الذين تناولوا رمزية الأصوات أو القيمة التعبيرية لها ، من أن أصوات اللغة وفقاً لهذا الفهم ذات طابع قصدي . وعلى الرغم من أننا وجدنا التيارات البنيوية قد عارضت هذه النظرة ، وقالت باعتباطية اللغة ، غير أن الناقد (مفتاح) يحاول أن يستند إلى المخزون الثقافي الإنساني بسعته واختلاف معارفه في تحليل نصه وفي اكتشاف نصوصية هذا النص . أوليس المخزون الثقافي هو تجارب لغوية تمَّ تعميق اللغة من خلالها ؟ وإذا كان الأمر كذلك فإن النص الشعري يمكن أن ينضوي على مثل هذه التجارب ويتعالق معها . ومن هنا ، ينبغي البحث عنها واستحضارها في كل عملية تحليل تحاول اكتناه النص واكتشاف عوالمه ، غير أن النظرة إلى دلالة الأصوات على المعاني أخذت مساحة هامة في تحليل نصّ (ابن عبدون) حتى كادت تهيمن على التحليل فيه ، إذ قلّما يخلو منها تحليل بيت واحد .

ثم نرى الناقد يتناول التركيب النحوي للبيت المذكور ، ويشير إلى ظاهرة هامة فيه ، هي التقديم والتأخير . وكان الدارسون العرب القدماء قد تناولوا هذه الظاهرة أيضاً وأشاروا عندما درسوا التقديم إلى ناحية واحدة هي العناية والاهتمام حتى إننا نجد (الجرجاني) يقول : "واعلم أنّا لم نجدهم اعتمدوا فيه (أي بالتقديم) شيئاً يجري مجرى الأصل غير العناية والاهتمام . قال صاحب الكتاب (سيبويه) وهو يذكر الفاعل والمفعول : كأنهم يقدّمون الذي بيانه أهم "(٢٧). مما يدل على أن التركيب النحوي إذا جاء على غير الأصل ، فإنه يعني " تشويشاً في الرتبة يحتاج إلى تأويل "(٢٨). وهذا ما حصل في البيت : " الدهر يفجع " والأصل في هذا التركيب : يفجع الدهر . ذلك أن البنية الأساسية للتركيب في العربية هي : الفعل – الفاعل – المفعول به – الفضلة الحملية (حال، تمييز ، مفعول مطلق ، توكيد ..) أو مبتدأ يليه الخبر ، أو الصفة يليها الموصوف .. ولما كان التركيب المشار إليه في البيت قد جاء مخالفاً للأصول وذلك بتقديم الفاعل وتأخير الفعل ، فإنه قد ترتّب على ذلك دلالة ينبغي النظر فيها . هذا من جهة أمّا من الجهة الثانية ، فإننا نلاحظ انحرافاً دلالياً في طبيعة الإسناد ، هو إسناد فعل ينبغي أن يكون فاعله حيّاً إلى فاعل غير حيّ . وهذا ينقلنا إلى البنيتين العميقة والسطحية كما وصفهما (شومسكي) وما يمكن أن يتعلق بهما من دلالات . فالبنية العميقة (Structure profonde) هي بنية مجردة ، تشكّل معرفة الإنسان الضمنية بقواعد لغته ، أمّا البنية السطحية (Structure superfitielle) فهي استخدام هذه القواعد في إطار الممارسة اللغوية(٢٩). ومن هنا تكون بنية الجملة التي بين أيدينا هي بنية سطحية متحولة عن بنية عميقة هي الأصل . وقد خضعت بنية الجملة هذه إلى عملية تحوّل ، تمّ فيها نقل الركن الاسمي من يسار الفعل إلى يمينه ، وهو موضع الابتداء . وهكذا نرى أن الجملة المذكورة لم تأت على الأصل ، وإنما جاءت متحولة عنه،

وهي جملة تمّ قبولها تركيبياً ، ولكن هل تمّ قبولها دلالياً ؟ القواعد التوليدية والتحويلية تعطينا التفسير الدلالي المناسب لهذه الجملة ، وتمكننا من تحديد درجة الانحراف الدلالي فيها ، من خلال تمثيل الفئات النحوية لهذه الجملة بمقومات انتقاء دلالية تنصّ على أن مقومات الاسم مثلاً يجب أن تتلاءم مع مقومات الفعل[٣٠]. وهذه في الأصل سمات مميّزة تمثّل خاصية تركيبية ودلالية . وهذا هو ما حاول (مفتاح) أن يمارسه ، حيث توصل من خلال التحليل بالمقومات إلى إظهار طبيعة الإسناد في (الدهر يفجع) من أنها جاءت على غير الأصل من جهة ، وأن هناك تشكيلاً استعارياً أسند فيه الفعل (يفجع) إلى فاعل غير حيّ أو غير عاقل هو : .. الزمن أو الأيام ، في الوقت الذي من المفترض أن يمارس هذا الفعل فاعل حيّ عاقل . وهذا الانحراف له آثاره في توجيه حركة البيت الشعري في البيت الثاني الذي يقول :

" أنهاك أنهاك ، لا آلوك موعظةً — عن نومةٍ بين ناب الليث والظفر "[٣١]

يشير الناقد ، إلى أن الغاية من التكرار الحاصل وذلك بإعادة اللفظ (أنهاك) ، هي توكيد المعنى الذي يرغب بإيصاله وإعطاء هذا المعنى قوة تأثيرية فاعلة في الآخر . غير أننا نجد في هذا البيت قضايا أخرى تتجاوز الفعالية الصوتية أو التركيبية فيه لتدخل في علاقة نصوصية مع الخارج . فالناقد الذي أكد مراراً على ظاهرة (التناص) كان ينبغي عليه أن يشير إلى انفتاح البنية التعبيرية والدلالية في هذا البيت على بنية أخرى معروفة في الذاكرة الشعرية العربية وعلى تعالقه معها ، أي دخوله معها في عملية (تناص) كما في قول (امرىء القيس) مثلاً :

" وأعلم أنني عما قريب — سأنشب في شبا ظفر وناب "[٣٢]

أو كقول (أبي ذؤيب الهزلي) :

" إذا المنية أنشبت أظفارها — ألفيت كلّ تميمة لا تنفع "[٣٣]

وكان الناقد (مفتاح) قد ذكر أن قصيدة (ابن عبدون) " سبقتها قصائد ومقطوعات في الغرض نفسه . تقدّمتها حكايات عن الأمم البائدة وأخبار تاريخية وعاصرتها وتلتها كذلك . ولذلك يتعيّن قراءتها في ضوء ما تقدّمها وما عاصرها وما تلاها لتلمّس ضروب الائتلاف والاختلاف"(٣٤). وما أوردناه يدخل في إطار الائتلاف مع نص (ابن عبدون) وفي علاقة نصوصية معه . ونحن لا نريد بذلك أن نلوم الناقد عمّا غفل عنه لأنّه من المستحيل أن يستحضر النصوص الغائبة كلّها ، ولكن كان جديراً به أن يشير إلى التعبير المجازي الذي طالما استخدمه الشعراء العرب ، والذي يشبهون فيه " المنية بالسبع في اغتيال النفوس بالقهر والغلبة من غير تفرقة بين نفاع وضرار "(٣٥). أوليست هذه الظاهرة هي القانون المحرك لنص (ابن عبدون) ؟. وكان الناقد قد أشار إلى مثل ذلك في نهاية تحليل هذا النص ، إذ قال : " ولذلك فإننا نظنّ أنّ القصيدة عبّرت عمّا هو أعمق وأشمل وهو اتخاذ البشرية الجدال بالسيوف والدفع بالرماح قانوناً بدلاً من الدفع بالتي هي أحسن . ومخالفة الطبيعة البشرية لسنن الكون هذه جعلت الشاعر يذم الزمان ولكنه في نفس الوقت يمدحه لأنه هو المقتص للمظلومين من الظالمين"(٣٦). ولكنّ الحقيقة أن الزمان يقتصّ من المظلومين ومن الظالمين على السواء . فهو قوة غير واعية تبطش بالناس وتفتك بهم على اختلاف مواقعهم ومشاربهم دون تفريق . وهذا ما ينسجم مع دلالة التعبير التي رأيناها في بيت (ابن عبدون) ، كما رأيناها في بيتي (امرىء القيس) و(أبي ذؤيب) أيضاً . وليس البيت المذكور هو البيت الوحيد الداخل في علاقة تناص مع غيره ، وإنما هناك أبيات كثيرة في النص تحكمها هذه العلاقة . وكم كنا نفضل أن نجد الناقد (مفتاح) يستخدم هذا (القانون المحرك) الذي أشرنا إليه مرتكزاً في تناوله أبيات القصيدة كلّها على أساس تعالق (Corrélation) هذه الأبيات وترابطها في إطار نظام نصّي متكامل ، بدلاً من تناولها بوصفها أبياتاً منفصلة .

في البيت الثالث الذي يقول :

" فالدهر حرب وإن أبدى مسالمة فالبيض والسود مثل البيض والسمر "[٣٧]

نجد الناقد يقسّم البيت إلى مجموعات بما يفيد أن (الحرب) هي مفتاح البيت والبؤرة التي تحيط بها ألفاظه ، وذلك كما يلي :

" فالدهر حرب = وإن أبدى مسالمة

والبيض مثل البيض

والسود مثل السمر

فالدهر = البيض أي الأيام البيض

السود أي الأيام السود

حرب = البيض أي السيوف

السمر أي الرماح "[٣٨]

والمعادلات التي وضعها الناقد تقوم على مقابلة : الدهر بالحرب مرة ، ثم الدهر بالحرب والسلم مرة ثانية ، على أساس أن الدهر يومان: يوم معك ويوم عليك . على الرغم من أن السياق يشير إلى أنه دائماً عليك . ثم يقابل الحرب بالبيض والسمر التي هي السيوف والرماح . ونحن نتفق مع الناقد على أن مثل هذه المقابلات تساعد على تحديد دلالات بنية البيت وفهمها في إطار البنية كاملة . ولكن كيف نتفق على بعض نتائجه ؟ كقوله مثلاً : " ... وهكذا فإن البيض والسود هي أيام الدهر ، وهي السيوف والرماح السمر "[٣٩]. فإذا كانت البيض والسود تعني أيام السعد وأيام النحس كما هي معروفة في الذاكرة الثقافية العربية، فكيف تكون هي السيوف والرماح السمر أيضاً ؟ ألا تشير هذه إلى الاحتراب وسفك الدماء والأحقاد والثأر وما شابه ذلك ، أي ، إلى

الأيام السود ؟ فإذا كان الأمر كذلك ، فكيف ذكر الناقد أنها تعني أيام الدهر التي هي بيضاء وسوداء ؟ إن في هذا تناقضاً . إذ لا يصح أن تكون أيام الدهر بيضاء وسوداء في الوقت نفسه الذي تكون فيه سوداء، بينما قد يصح العكس ، كما سنرى بعد قليل . والناقد عندما ذكر أن (الدهر حرب وإن أبدى مسالمة) كان قد لاحظ أن (إظهار السلم) يدخل في عداد الأيام البيض للدهر ، وأن تعبير (أبدى مسالمة) يتحكم في الشطر الثاني ، بينما يتحكم (الدهر حرب) في باقي البيت ، مشيراً إلى أن البيت ينبني على مبدأ التعادل[٤٠]. ولكن أين التعادل في ذلك ؟ إنّا لا نلمس تعادلاً فيما قدّمه الناقد ، لا بل نلمس سيطرة ونفوذاً تمارسها الفكرة الأولى في البيت على الأفكار الأخرى ، وذلك من عدة وجوه : أولها ما تمّت مناقشته أعلاه . أمّا الثاني ، فناتج عن أن بنية الجملة الأساسية هي بنية حرب ، (الدهر حرب) وهي البنية المسيطرة . وهذا يعني أن نكد الدهر وفجائعه وحربه أسباب عامة لأنها قائمة ومتواصلة ، بينما لا تعني (الأيام البيض) سوى حركات باهتة تومض ثم تختفي في مسيرة الدهر التي هي في الأصل مسيرة حرب . وربما كان هذا هو المعنى الذي يؤديه البيت . إذ يصحّ أن تكون السيوف والرماح السمر بوصفها أدوات حرب ، هي أيام الدهر ، لأن الدهر حرب على العموم . كما يصح أيضاً أن تدخل الأيام البيض في إطار عام (الدهر حرب) ولا يصح العكس ، كما رأينا ؛ إذ العلاقة هنا علاقة تضمّن وليست علاقة تشابه أو مساواة . وأما الوجه الثالث فنشير إلى قوله : " فالبيض والسود مثل البيض والسمر " على أساس أن أيام السعد والنحس مثل السيوف والرماح ، أي مثل أيام الحرب . وهذا يفيد أن الأيام البيض ليست بأفضل حالاً من الأيام السود ، لأنها انتظار للمصير الفاجع القادم الذي يتهدد الجميع . فأين مبدأ التعادل الذي رآه الناقد من كل هذا ؟.

ننتقل مع الناقد إلى البيت العاشر في النص حيث يتناول فيه

قضايا تتعلق بالأصوات والصيغ الصرفية والمعاني المعجمية وغير ذلك . وكي لا نفصل البيت عن سياقه النصّي نورده مع بعض الأبيات التي جاءت قبله والتي تهمّ عطفه عليها :

٧ - " كم دولةٍ وليت بالنصر خدمتها	لم تبق منها . وسل ذكراكِ من خبر !
٨ - هوت بداراً وفلّت غرب قاتله	وكان عضباً على الأملاك ذا أثر
٩ - واسترجعت من بني ساسان ما وهبت	ولم تدع لبني يونان من أثر
١٠ - وأتبعت أختها طسماً وعادَ على	عادٍ وجُرهمَ منها ناقض المرر "(٤١).

قبل أن نتناول تحليل الناقد للبيت العاشر ، نشير إلى أن ضمير الفاعل المستتر في الأفعال الأولى من الأبيات يعود إلى (الليالي) التي كانت ذكرت في مكان سابق من النص .

نناقش الناقد في البيت العاشر وفي الجانب الذي تناول فيه بعض الجوانب الصوتية والإيقاعية . حيث يشير إلى وجود جناس تام بين (عادَ) و(عادٍ) والجناس هو تشابه الكلمتين لفظاً لا معنى . وهو هنا جناس تام مستوفي ركناه من نوعين مختلفين من أنواع الكلمة : الأول فعل والثاني اسم . وقد ذكر (الجرجاني) أن " التجنيس وخصوصاً المستوفي منه من حلي الشعر "(٤٢). غير أن الناقد اكتفى بالتعليق على الجناس قائلاً : " فإن تطابق أصواتهما يجعل المتلقي يعيش في دوامة الزمان الدوري "(٤٣). أما كيف يتم ذلك ، فهذا لم يحاول الناقد إيضاحه لنا وإنما تركه مبهماً ؟ ومما زاد هذا الإبهام أيضاً قوله حول دورة الزمان : " ويعزّز هذه الدورة الإيقاع السريع الذي يمثّله الشطر الأول من البيت كما جاءت حركات الفتح المتخللة بالسكون تعكس هذه السرعة وتلك الدوامة "(٤٤). إن رأي الناقد هذا ، ما هو إلاّ مجرد انطباع سريع وخاطىء ، وهو غير مبني بالنظر إلى بنية التشكيل المقطعية للبيت . ذلك أننا لو عدنا إلى البيت ذاته ، لوجدنا ما يخالف ليس (تحليل) الناقد ، وإنما انطباعه أيضاً . حيث نرى أن بنية البيت المقطعية هي كالتالي :

ب - ب - - ب - / - - ب - / ب ب - / -- ب - / ب ب
- / - - ب - / ب ب - /

إننا نلاحظ أن الشطر الأول يتألف من ثمانية مقاطع طويلة وستة مقاطع قصيرة . كما أن الشطر الثاني يتألف من العدد ذاته الذي يتألف منه الشطر الأول ، ممّا يجعل إيقاع الشطرين متماثلاً . وهذا يتعارض مع ما حاول الناقد أن يقرره .

في البيت الثاني عشر ينوّع الناقد الجوانب التي يتناولها فيه : ألفاظ معجمية ، دلالات ، تقابلات ، عناصر اختيار ، بنية غائبة ... والبيت يقول :

" ومزّقت سبأ في كل قاصية　　　فما التقى رائح منهم بمبتكر "[٤٥]

يقوم الناقد ، بالنظر إلى دلالة البيت وبالنظر إلى بعض أصواته التي تتكرر ، باشتقاق لفظة (قلق) التي ترتبط بالحركة والتنقل ويجعل منها دليلاً على (القلة والقل)[٤٦] ولعلّ أصوات (القاف) التي تتردد في البيت هي التي أوحت للناقد بذلك . وحرف (القاف) كما نعلم من حروف التفخيم التي ترتبط بالقوة والفخامة والشدة . والقلّ ضد الكثرة . فالكثرة والكثُر معظم الشيء ، ورجل مكثر ذو مال وعزّة وجاه ونصرة . ومن هنا تأتي القلّة بمعنى الفقر والمسكنة ، ويمكن أن يدخل في معانيها أيضاً، التنقل والارتحال وهذا لا يكون إلاّ مع شدة الأيام وقسوتها على الإنسان مما يجعله دائم القلق والانزعاج . والناقد إنما ألمح بذلك ليؤكد على أن (أهل سبأ) " ارتحلوا في البلدان فقلوا بعدما كانوا كثراً "[٤٧]. فأهل سبأ كما تقول عنهم الروايات ضُرب فيهم المثل لأنهم لما غرق مكانهم اندثرت جنباتهم فتفرقوا وتبددوا في طول البلاد وعرضها . ومن هنا جاء (التمزيق) ليؤكد هذه المعاني . فالتمزيق من معانيه : التقطيع والتصدّع والخرق والتفريق والصعب ، وهذه دلالات تنسجم مع دلالات

حرف القاف الذي يتغلغل في نسيج البيت الشعري . كما أن (التمزيق) هنا ، جاء على الأصل ، فلم يستخدم الشاعر غيره ، لأنه متجذر في الذاكرة الجماعية كما يذكر الناقد "[٤٨] فجعلناهم أحاديث ومزقناهم كلّ ممزق"[٤٩] وهذا يدخل في إطار العلاقة النصوصية التي يمارسها البيت الشعري مع النص الغائب . وقد أجاد الناقد في كشفها والتعبير عنها كما أجاد في عملية توظيف العناصر الصوتية لتأكيد دلالة البيت ، مما يؤكد ترابطاً قوياً بين الأصوات التي تشكل دوال البيت وبين مداليلها ، الأمر الذي يفيد انسجام البنية التعبيرية والدلالية للبيت الشعري . " إن المدلول مشكّل من مجموعة المعاني كما أن الدال مشكّل من مجموعة من الأصوات وهذا يدل على وجود نسق دلالي من الطبيعة الشكلية نفسها للنسق الصوتي "[٥٠] كما يؤكد هذا الجانب أيضاً . بالإضافة إلى ما سبق. إشارة الناقد إلى اللفظة (قاصية) التي تشير مجرد (إشارة) إلى إمكانية إبدال (Commutation) صوت (الصاد) في اللفظة بصوت (السين) وذلك من أجل أن يدعم فكرة العلاقة المتجذرة بين النظامين الصوتي والدلالي . وهذا يدخلنا في علم الأصوات الوظيفي (La phnologie) ، فالصوت الجديد الذي اختاره الناقد في عملية الإبدال هذه قد بدّل في معنى الكلمة الأساسي ولكن لا ليناقض هذا المعنى وإنما ليدعمه ويؤكد عليه . لأن اللفظة تصبح (قاسية) ، ومن معانيها : الصلابة والمكابدة والحرّ والبرد والقحط ، وهي تتقاطع مع دلالات (قاصية) ذلك أن : أقصاه تعني أبعده والبعد : الصوت ، وأبعده الله : نحّاه عن الخير ، وهذا يدعم فكرة البيت التي تدل على أن النكبة استحقت على أهل سبأ ، فبطشت بهم الأيام ومزقتهم وشتّتت بقايا شملهم في كل صوب .

ولكن إذا كان الناقد (مفتاح) قد أجاد مرة في تناوله الجانب الصوتي ، بتأكيده على الدلالات القصدية لهذا الجانب وأثرها في تأكيد دلالة البيت الشعري ، فهل أجاد في كل مرة ؟ يبدو لنا أن الأمر ليس

كذلك ، وأن (مفتاح) كثيراً ما يفسر الأصوات لكي يستخرج منها الدلالات التي يريدها ، وهذا خروج بالتحليل عن طرائقه الأساسية . كما نرى ، مثلاً ، في تحليله بعض أصوات البيت التالي :

" ودخَّت آل نبيان وإخوتهم   عبساً وعضّت ، بني بدر على النهر "[٥١].

نجد الناقد يؤكّد على أن هناك أصواتاً مهيمنة في البيت ، هي "حروف الحلق (خ) ، (أ) ، (ع) ، (هـ) وإذا ما ركّبت هذه الحروف فإنّنا نحصل منها على أسماء أصوات تفيد التحذير والنهي والاشمئزاز "[٥٢]. إنّنا نرى أن هذا قسر للفعالية الصوتية ، ذلك أنّ أي تركيب صوتي يمكن لنا أن ننتقي منه بعض الأصوات ونركّبها لتنسجم مع الدلالة التي نرغب فيها . صحيح أن دلالة البيت تتفق مع دلالة الأصوات التي اختارها الناقد، غير أن هذه الدلالة مفتعلة . وإذا كان الأمر كما هو ، فيمكن أن نجد أصواتاً أخرى في البيت أكثر هيمنة من الأصوات التي ذكرها الناقد ، كصوت الباء مثلاً الذي يتكرر أربع مرات ، والتاء ثلاث مرات ، والنون ثلاث مرات . بينما لا تتكرر الأصوات التي ذكرها الناقد أكثر من مرتين . فكيف تكون مهيمنة إذن أكثر من الأصوات الأخرى ؟ وما هو مفهوم الهيمنة في نظر الناقد ؟. وفي هذا الإطار يمكننا ، إذا استخدمنا بعض الأصوات التي أشار إليها (مفتاح) مع الأصوات التي ذكرناها ، أن نركّب كلمات تشير إلى الخصوبة مثلاً (نهر ، نبات) أو ذات طابع أسروي مثل (أب ، أخت ، ابن ..) وهذه الدلالات تتنافى مع الدلالات التي توصّل إليها (مفتاح) كما تتنافى أيضاً مع طرائق التحليل العلمي الذي أفرط الناقد في عرض نظرياته .

كما نجد ، في الإطار ذاته أن (مفتاح) يؤكد أيضاً على " أن تتابع حرف العين يوحي بتتابع العقاب والعذاب "[٥٣]. وهذا الرأي غير صحيح أيضاً . وإذا ما تصادف أن أوحي به مرة ، فليس بالضرورة أن يوحي به

مرة أخرى . إذ يمكن أن نأتي بشواهد كثيرة تفيد عكس المعنى الذي تم تأكيده ، كما نجد في القرآن الكريم مثلاً : العلي العظيم ، السميع العليم..) ونجد في الشعر أمثلة كثيرة ، كقول " زهير بن أبي سلمى " في معلقته :

" عظيمين في عليا معد هديتما ومن يستبح كنزاً من المجد يعظم
سألنا فأعطيتم وعدنا فعدتم ومن أكثر التسآل يوماً سيحرم"[٥٤].

ومن هنا ، فإن دراسة الأصوات بالنظر إلى ما رآه الناقد ، لا تخدم التحليل الصوتي فضلاً عن التحليل البنيوي . ذلك أن الأصوات كما غيرها ، لا يجوز فصلها عن باقي فعاليات اللغة القائمة والمتعالقة بعضها مع بعض . إن " بناء اللغة ليس مجموعة متباينة من التشكيلات: التشكيل الصوتي . والصرفي والنحوي ، والاستعاري ... إلخ بل إن هذه كلها تتغير دائماً وتتقاطع وتشترك في تكوين النشاط الأدبي وخلق إيحاءات ورموز ملائمة "[٥٥]. إذن . فعاليات اللغة تحكمها علاقات متينة، وإغفال هذه العلاقات يعني قصوراً في فهم أنظمة النص وتحليلها . وقد لا نجد الناقد يسعى لتعميق مفهوم العلاقة في تحليله هذا إلاّ نادراً ، على الرغم من أن " التناص " ذاته الذي أكّد عليه مراراً هو علاقة ، سواء أكانت داخلية أم خارجية . ومثل هذه العلاقة هي التي تسهم في بعث المعنى الأساسي للنص . فالمعنى " يتولد من علاقة تحيلنا إلى العالم الممتد خارج اللغة "[٥٦].

وسوف نختتم مناقشة الناقد (مفتاح) هذه بأحد مواقفه القليلة جداً التي تناول فيها (العلاقة) والفعاليات الداخلة في إطارها من خلال تحليله البيت التالي :

" ومزّقت جعفراً بالبيض واختلست من غيله حمزة الظلامَ للجزر"[٥٧].

أول ما يلفت الناقد النظر إليه هو تشاكل الأصوات بالإضافة إلى

تشاكل الكتابة . ويرى أن هذا يتضافر مع المستوى الصرفي الذي تتشاكل فيه دلالات الكلمات ، مما يدعم الدلالة النهائية للبيت . والناقد عندما يتناول الجانب الصرفي فإنه يستعين بالمعجم في معرفة اشتقاقات اللفظة ، وفي معرفة الدلالة التي تترتب على كل واحدة من هذه الاشتقاقات دون أن يحيل إليه . إذ نراه يشاكل بين لفظة (جعفر) ولفظة (جزور) على اعتبار أن (جعفراً) شُبِّهت به الناقة الغزيرة ، كما يعني أيضاً : النهر الممتلىء ، و(الجزور) الناقة المذبوحة أو الشاة المذبوحة وكلتاهما فيه تشاكل : فالسكاكين عملت عملها في الجزور ، كما عملت السيوف عملها في (جعفر) . كما يشاكل بين لفظة (غيل) على أساس أنها تعني الشجر الكثيف الملتف ، ولفظة (اختلس) حيث (ختل) تعني الخداع عن غفلة و(خلس) تعني الشخص أخذ في مخاتلة[٥٨]. وقد نختلف مع الناقد في التحديد النهائي لدلالات بعض المشتقات ، ونضيف ما يمكن أن يؤكد الفكرة التي يسعى البيت لتوصيلها . فإذا كان (الاختلاس) يعني: السلب ، والمختلس هو السالب على غرّة . نجد أن لفظة (غيل) إضافة إلى أن من معانيها : الشجر الكثيف الملتف كما يذكر الناقد ، نجد أن من معاني (غيلة) أيضاً : الاغتيال ، وقتله غيلة : غدر به ، خدعه فذهب به إلى موضع مقتله . والغائلة : الحقد الباطن . وهذه المعاني تتفق مع حادثة اغتيال (حمزة) من قبل (هند) أم (معاوية بن أبي سفيان) التي كان صدرها يجيش بالحقد عليه والتشفي منه . ومن هنا يكون التشاكل أقوى وأكثر تقارباً . ثم ينتقل الناقد ليؤكد أن هذه الألفاظ واشتقاقاتها والدلالات التي تنبض بها مع ما يوجد من تشاكل الأصوات وتشاكل دلالاتها أيضاً ، لا يفيد معنى رسالة إلاّ إذا رُكِّبت وعلق بعضها ببعض[٥٩]. وعلى هذا الأساس نجده يتناول قضايا تخص التركيب النحوي والبلاغي في البيت المذكور بوصفها قضايا متعالقة . إذ يشير إلى بعض التوازنات التركيبية، وبعض القضايا المتعلقة بالبناء النحوي من تقديم وتأخير ،

إضافة إلى إشاراته إلى قضايا تتقاطع مع التركيب البلاغي . وأن البيت "يحتوي على عدة مجازات تبعده عن الحرفية وتمنحه إيحاءات شعرية"(٦٠). وهذا يمكن أن يدخل في إطار تشكيل صورة شعرية متكاملة تتحدد بواسطتها دلالة البيت كلّه . إن هذا يؤكد معنى العلاقة التي تتفاعل فيها عناصر النص ومقوماته . فالعلاقة ، إذن ، هي التي تمنع مثل هذه العناصر من التفكك وبالتالي ، تحافظ على وحدة البيت التنظيمية والدلالية . ولقد كان (دو سوسير) (F. De Saussure) " أول من لفت الانتباه إلى أن اللغة كلّ لغة هي كلّ منظم من العناصر ، لا يمكن دراسته إلاّ من حيث كونه يعمل كمجموعة ؛ ولا يتخذ كل عنصر أي دلالة بذاتها على حدة . إنما تقوم دلالته فقط عندما يرتبط بالتنظيم ككل . كما لا تكون عناصر التنظيم مهمة إلاّ في الروابط والعلاقات التي تجمع فيما بينها وبين العناصر الأخرى في التنظيم "(٦١) . ومن هنا جاء النظر إلى فعاليات البيت الشعري كلّها باعتبارها فعاليات متعالقة ، كل واحدة منها تدعم الأخرى في تشكيل دلالة البيت .

نكتفي بهذه الجوانب التي عرضناها والتي تابعنا فيها الموقف النقدي عند (محمد مفتاح) في أبرز النقاط التي أثارها . ذلك أنّ النقاط الأخرى التي عرض لها من خلال تحليله بقية أبيات القصيدة تدخل في الإطار العام للجوانب التي تابعناها ، مما يفيد أن التحليل الصوتي الذي مارسه الناقد لدى تناوله كلّ بيت من أبيات القصيدة جعله على مستوى الدراسة التحليلية كلّها ، مكرراً بطريقة مملّة ، فضلاً عن أنّ الناقد ذاته ، في تبيانه بعض خصائص الأصوات ، قد أسرف كثيراً في تحصيل هذه الأصوات دلالات قصدية لا تحملها في الأساس . وإنما كان يقسرها على أن تفعل ما ليس فيها انسجاماً مع دلالة البيت . وهو إذ يفعل ذلك إنما يرتكب خطأً منهجياً هو فصل الأصوات عن سياقها الذي وردت فيه . وهذا واقع حاصل في التحليل حتى طغى عليه أو كاد . كما هو واقع أيضاً

تعامله مع أبيات القصيدة تعاملاً ذرياً دون أن يقوم بعملية ربط دلالات الأبيات بعضها مع بعض ، غافلاً في ذلك عن مفهوم العلاقة على المستوى النصّي ، والذي يعدّ أحد أهم المفاهيم في التحليل البنيوي .

خلاصة :

مما تقدّم ، فقد وجدنا (محمد مفتاح) يسرف في عرض نظريات المدارس اللسانية والبنيوية وغيرها ، بحجة أنّ أية مدرسة من هذه المدارس مازالت في طور نشوئي ، ولم تتفق حتى الآن على صياغة نظرية متكاملة يمكن الاستناد إليها . وقد جاء عرضه لهذه النظريات في إطار تكوين نظرة شمولية يهدف من ورائها إلى تحقيق مزيد من التوازن على مستوى النقد التطبيقي الذي أنجزه ، غير أن سعي الناقد وراء كل هذه النظريات فيما انطوت عليه من اختلاف وتفاوت في معالجة الظواهر اللسانية والنصية وغيرها قد جاء لتسويغ كثير من القضايا التي عرض لها وناقشها والتي يأباها التحليل اللساني البنيوي ، وذلك بما أظهرت من اختلاف وعدم تجانس في مسيرة هذا التحليل . الأمر الذي شكل أبرز معالم الضعف على امتداد هذه المسيرة . دون أن يعني ذلك أنه لا توجد فعاليات مضيئة في التحليل ، غير أن نمو هذه الفعاليات كان يتعثر ، وأحياناً يضيع في زحمة هذا الحضور الكبير من المعلومات والمعارف المتشعبة .

فقد تناول (مفتاح) البنية الصوتية في إطار تناوله عناصر البنية الشعرية ، غير أنه كان يقسر هذه البنية أحياناً ، فيفصل في تحليله الأصوات عن سياقها الصوتي والتركيبي مرة ، ويضمّها إليه بوصفها جزءاً من علاقاته مرة أخرى ، فضلاً عن مبالغته في التركيز على قصدية بعض الأصوات وإعطائها دلالات لا تمتلكها ، سعياً وراء تأكيد فكرة ما أو دحض فكرة أخرى ، كذلك من أجل تجميل أو تقبيح بعض الشخصيات

التاريخية والدينية التي وردت في النص الشعري . وقد مارس الفعل ذاته تقريباً في تناوله البنية المعجمية ، مستعيناً في إطار هذا التناول بالاشتقات والنحت كي يدعم دلالات معينة . كما شكّل التداعي النفسي والشعوري الذي كانت تحفزه دلالات بعض الألفاظ حضوراً أكّد من خلاله مثل هذه الدلالات على مستوى تحليله أبيات النص ، مما يبعد هذا التحليل عن العلمية .

أمّا على مستوى البنية التركيبية فقد تناول التقديم والتأخير ، واللزوم والتعدي والنفي والإثبات ، والتوكيد ، والتركيب البلاغي ، وقضايا أخرى ذات أهمية في التحليل النصي ، مستخدماً في إطار هذا المستوى ، التحليل بالمقومات لكشف بنية المجاز ودلالاتها . وعلى الرغم مما يكتسب هذا المستوى من أهمية ، وذلك بكون عناصر البنية الشعرية تتعالق داخله ، غير أن هذه الأهمية تكاد لا تتعدى حدود الجملة أو حدود البيت الشعري الواحد . لأن الناقد تناول البنية التركيبية على مستوى البيت ولم يتناولها على مستوى النص كاملاً . والنص كما نعرف، بنية كلية ، علائقية ودلالية ، لبنى جزئية تشكّل الجمل أو العبارات . وقد جاء إهمال الناقد لمفهوم البنية الكلية للنص من أهم الأسباب التي أظهرت ضعف الفعالية التحليلية لديه وتفككها ، ولو أنه بنى تحليله بالنظر إلى العلاقات التركيبية والدلالية على مستوى بنية النص كاملة ، لسهل عليه اكتشاف (القانون المحرك) الذي حفّز الشاعر لصياغة نصّه ، وجعل من حركة هذا النص تنمو على مختلف المستويات. والقانون المحرك ، هنا بنية تسود في النص على كل البنى الموجودة فيه وتقوم بتحريكها وتوجيهها ، وهي أن الزمان قوة غير واعية ، تقتص من الناس وتبطش بهم على اختلاف مستوياتهم . وباكتشافه هذا القانون وآليته يسهل عليه اكتشاف البنية الدالة التي ينطوي النص عليها .

الهوامش

" تحليل الخطاب الشعري " هو عنوان دراسة نقدية في إطار اللسانيات البنيوية للناقد الدكتور محمد مفتاح .

١) – ثبت المصطلح اللساني : د. عبدالكريم حسن – دة. سميرة بن عمو ، مجلة المعرفة السورية ، العدد ٣٤٤ أيار ، ١٩٢٢ ص ٩٨ .

٢) – تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) : د. محمد مفتاح ، الناشر المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب ط١ / ١٩٨٥ ص ٢٥ .

٣) – راجع : المصدر نفسه ص ٣٣/٣٢ .

٤) – نفسه ص ٥٩ .

٥) – نفسه ص ٦٣ .

٦) – نفسه ص ٦٤ .

٧) – نفسه ص ٦٩ .

٨) – نفسه ص ٨١ .

٩) – نفسه : ص ٨٢ .

١٠) – نفسه ص ٨٢ .

١١) – نفسه ص ٨٤ .

١٢) – نفسه ص ٨٩ .

١٣) – نفسه ص ٩١ .

١٤) – نفسه ص ١١٢ .

١٥) – نفسه ص ١١٤ .

١٦) – نفسه ص ١١٢ .

١٧) – نفسه ص ١٢٠ .

١٨) – نفسه ص ١٢٠ .

١٩) – نفسه ص ١٢١ .

٢٠) – نفسه ص ١٢٢ + ١٢٣ + ١٢٤ .

٢١) – نفسه ص ١٢٥/١٢٤ .

٢٢) – نفسه ص١٢٥ وما يليها .

٢٣) – نفسه ص ١٣١ وما يليها .

٢٤) – نفسه ص ١٣٧ وما يليها .

٢٥) – نفسه ص١٧٥ وانظر نص القصيدة ص ٣٤٤ وما يليها .

٢٦) – نفسه ص ١٧٥ .

٢٧) – دلائل الإعجاز في علم المعاني : الإمام عبدالقاهر الجرجاني ، علّق على حواشيه ، محمد رشيد رضا ، نشر دار المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٨ ص ٨٤ .

٢٨) – تحليل الخطاب الشعري ص ١٧٦ .

٢٩) – راجع : الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية : د. ميشال زكريا ص ٣٣/٣٢ + ص ١٦٤/١٦٣ .

٣٠) – التطور الذاتي في الألسنية التوليدية والتحويلية : د. ميشال زكريا ، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد ٩٨٣/٢٥ ص ٢٢ .

٣١) – تحليل الخطاب الشعري ص ١٧٩ .

٣٢) – راجع : شرح ديوان امرىء القيس : حسن السندوبي . المكتبة الثقافية ، بيروت ، لبنان ط ٧ : ١٩٨٢ ص ٦٥ .

٣٣) – راجع : أبو ذؤيب الهذلي حياته وشعره : نورة الشملان ، الناشر عمادة شؤون المكتبات ، جامعة الرياض ، السعودية ط ١/ ١٩٨٠ ص ٥٧ + ١٥١ .

٣٤) – تحليل الخطاب الشعري ، ص ١٢٥ .

٣٥) – شرح التلخيص في علوم البلاغة : الإمام جلال الدين القزويني ص ١٤٨ .

٣٦) – تحليل الخطاب الشعري ص ٣٤٢ .

٣٧) – نفسه ص ١٨١ .

٣٨) – نفسه ص ١٨١ .

٣٩) – نفسه ص ١٨٢ .

٤٠) – نفسه ١٨٢ .

٤١) – انظر البيت العاشر في المصدر نفسه ص ٢١١ .

٤٢) – دلائل الإعجاز في علم المعاني : الإمام عبدالقاهر الجرجاني ، ص ٤٠٣ .

٤٣) – تحليل الخطاب الشعري ، ص ٢١٢ .

٤٤) – نفسه ، ص ٢١٢ .

٤٥) – نفسه ص ٢١٨ .

٤٦) – نفسه ص ٢١٨ .

٤٧) – نفسه ، ص ٢١٨ .

٤٨) – نفسه ص ٢٢٠ .

٤٩) – القرآن الكريم سورة سبأ الآية ١٩ .

٥٠) – علم الدلالة : بيير جيرو ص ١٩٣ .

٥١) – تحليل الخطاب الشعري : ص ٢٢٧ .

٥٢) – نفسه ، ٢٢٧ .

٥٣) – نفسه ص ٢٢٧ .

٥٤) – شرح القصائد العشر : صنعة الخطيب التبريزي ، تحقيق د. فخر الدين قباوة ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، لبنان ط ٤/ ١٩٨٠ معلقة زهير ص ١٧٦ – ١٩٠ .

٥٥) – نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي : د. تامر سلوم ، دار الحوار ، اللاذقية ، سوريا ط ١/٩٨٣ ص ١٠٧ .

٥٦) – مدخل إلى اللسانيات : رونالد إيلوار ، ص ١٨٨ .

٥٧) – تحليل الخطاب الشعري ، ص ٢٣٩ .

٥٨) – نفسه ص ٢٤٠ .

٥٩) – نفسه ص ٢٤١ .

٦٠) – نفسه ص ٢٤٣ .

٦١) – الألسنية (علم اللغة الحديث) مبادؤها وأعلامها : د. ميشال زكريا ، بيروت – لبنان ١٩٨٠ ص ١٧٩ .

المصادر والمراجع

أ – في اللغة العربية :

١ – القرآن الكريم .

٢ – أبو ذؤيب الهذلي (حياته وشعره) : نورة الشملان – الناشر عمادة شؤون المكتبات – جامعة الرياض – السعودية – ط ١٩٨٠/١ .

٣ – الألسنية (علم اللغة الحديث) مبادؤها وأعلامها : د. ميشال زكريا – بيروت ، لبنان د. ط/١٩٨٠ .

٤ – الألسنية التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية (النظرية الألسنية) : د. ميشال زكريا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت لبنان – ط ١٩٨٠/١ .

٥ – تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) : د. محمد مفتاح ، الناشر : المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء – المغرب – ط ١٩٨٥/١ .

٦ – التطور الذاتي في الألسنية التوليدية والتحويلية : د. ميشال زكريا ، مجلة الفكر العربي المعاصر – العدد ١٩٨٣/٢٥ .

٧ – ثبت المصطلح اللساني : د. عبدالكريم حسن ، دة. سميرة بن عمو – مجلة المعرفة السورية ، العدد ٣٤٤ أيار/ ١٩٩٢ .

٨ – دلائل الإعجاز في علم المعاني : الإمام عبدالقاهر الجرجاني – علّق على حواشيه محمد رشيد رضا – نشر المعرفة للطباعة والنشر ، بيروت ، لبنان ، ١٩٧٨ .

٩ – شرح التلخيص في علوم البلاغة : الإمام جلال الدين القزويني – شرحه : محمد هاشم دويدري – منشورات دار الحكمة – دمشق ، سوريا ، ط١/ ١٩٧٠ .

١٠ – شرح ديوان امرىء القيس : حسن السندوبي – المكتبة الثقافية – بيروت ، لبنان ط١٩٨٢/٧ .

١١ – شرح القصائد العشر : صنعة الخطيب التبريزي – تحقيق د. فخر الدين قباوة – منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت ، لبنان ، ط١٩٨٠/٤ .

١٢ – نظرية اللغة والجمال في النقد الأدبي : د. تامر سلوم – دار الحوار ، اللاذقية سوريا ، ط١٩٨٣/١ .

ب – المترجمة إلى العربية :

١ – علم الدلالة : بييرجيرو – ترجمة د. منذر عياشي دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، دمشق، سوريا ، ط١٩٨٨/١ .

٢ – مدخل إلى اللسانيات : رونالد إيلوار – ترجمة د. بدر الدين القاسم – منشورات وزارة التعليم العالي – سوريا – د. ط/١٩٩٠ .

* * *

بناء المكان

في «سداسية الأيام الستة»

لإميل حبيبي

حســـني محمود

- " البناء هو مفتاح نجاح الروائي " - إدوين موير عن " أشكال الرواية الحديثة ": ٤٣ .

- " الأسلوب هو مادة الرؤية ، وليس تقنية " - مارسيل بروست عن " رواية المستقبل ": ٨٤ .

- ١ -

تتمثل مهمة الأديب / الفنان في إعادة تشكيل خبراته الحياتية ، والتعبير عنها ، من خلال رؤيته للحياة والكون والإنسان ، فيما يسمى - العمل الأدبي / الفني -. ومن هنا ، فإن الشكل في العمل الأدبي / الفني بناء رمزي ، وليس تسجيلاً للحياة ؛ فالقصاص / الروائي مثلاً ، لا يقدم مادته القصصية في شكل سردي تقريري ، أو تسجيلي موضوعي مجرد، وإنما هو يخضع هذه المادة لتنظيم خاص ، منبثق من منظوره الذي يراها من خلاله ، ومحكوم بطبيعة رؤيته الواقع والحياة . وهو ، لذلك ، مثله مثل أي أديب مبدع ، يحرص على أن يكون إبداعه نتيجة وعي أصيل وثيق الارتباط بالزمان والمكان ، ويسعى ، بدأب ، لإيجاد الأشكال الفنية القادرة على التعبير عن هذا الوعي ، وعن هذه الرؤية التي يريد أن ينقلها للمتلقين كي يصيبهم بعدوى تأثيرها . ولذلك، فإن " شكل العمل الأدبي أو العالم الروائي المتكامل ، هو شكل الواقع الذي يصدر عنه العمل أو العالم الروائي من ناحية ، وشكل فكر أو رؤية مبدع هذا العمل أو العالم من جهة ثانية . إن رؤية العالم الروائي هي حصيلة هذا اللقاء بين شكل الواقع ، علاقاته وترابطاته ، حوادثه ومنطقه الداخلي ، وبين شكل وطريقة رؤية المبدع[1]. يقول شكري عياد " إن (روب جرييه) حين تحدث عن سعي الروائيين الجدد للتعبير عن علاقات جديدة - لبناء هذه العلاقات - بين الإنسان والعالم ، إنما ذكر ذلك على أنه عمل مصاحب للبحث عن أشكال جديدة للرواية "[2]. وهذا

بطبيعة الحال يثير القضية القديمة الجديدة ، قضية علاقة الشكل بالمضمون أو المحتوى . وقد حدد (رولان بارت) أحد وجوه هذه القضية تحديداً ممتازاً في قوله " هذه العلاقة العمودية تبدو حتماً كأنها هي علاقة تشابه ، فالشكل يشبه المحتوى (شبهاً قريباً أو بعيداً ، ولكنه على كل حال ، شبه ما)، وكأنه ، إجمالاً ، من صنعه "[٣]. وباختلاف المحتوى ، تتعدد الأشكال ، وتتنوع طرق تقديم المادة القصصية على تعقدها وتشعبها ، فتختلف لذلك أساليب الصياغة وتتجدد باختلاف وتجدد زوايا المنظور القصصي الذي يعد من أهم العناصر التي تميز عملاً روائياً عن آخر في بنائه العام وفي صياغته . والأسلوب ، كما يرى (مارسيل بروست)، "هو مادة الرؤية ، وليس تقنية "، إنه " ليس زخرفة كما يعتقد البعض ، بل إنه ليس أمراً متعلقاً بالتكنيك ، إنه – كاللون بالنسبة للرسام – ، خاصة من خصائص الرؤية "[٤].

وإذا كانت ضروب الفنون الأدبية كلها تتمثل اللغة ، بصفتها المادة الخام ، في إقامة هياكلها وأبنيتها ، فإنها تتمايز فيما بينها في طريقة التعبير والتوصيل بهذه الوسيلة ، وإن توسعت هذه الفنون في تبادل التأثر والتأثير في أساليبها ، وأصبح بعضها يستعير من خصائص الفنون غير الأدبية ، كالفن التشكيلي والموسيقا والسينما وغيرها . وربما أمكن اعتبار الفن القصصي / الروائي أوسع ضروب الفنون الأدبية تأثيراً في غيره من هذه الفنون ، إذ إن فن القص ، بصفته ظاهرة أدبية ، يتميز ، بسبب شموليته واتساع علاقاته وترابطاته ، بنوع من التعقيد المتأتي من تنوع أساليبه وصياغاته ، ومن تعدد مستويات التوصيل منه . ويعتبر أسلوب الصياغة اللغوية بنية من بنيات القص ، مثله ، في ذلك ، مثل بنية الشخصية والبناء الزماني والمكاني ، ويتداخل في كل هذه البنيات المتنوعة ، ويتمازج معها ، ويحدد ، بالتالي ، شكل البناء القصصي الفني . والبناء ، بهذا المفهوم ، هو " مجموع العلاقات

التي تربط عناصر العمل الفني المختلفة "[٥]. وهو ، كما يقول (إدوين موير) " مفتاح نجاح الروائي أو إخفاقه ".

وتشي أعمال إميل حبيبي القصصية والروائية كلها ، ومنها السداسية ، بأنه يعنى بشكل العمل الفني كما يعنى بمادته ، كأنه يرى أن الفن لا يعيش ، حقيقة ، إلا في شكله . ولذا ، فإن جماليات العمل لديه تتجسد في بنائه الفني ، إذ ينبغي أن تصدر عن بنيته وعن عضويته . وهكذا كان واعياً وعياً حاداً بأهمية البناء الفني لأعماله القصصية من خلال استخدامه الحاذق لمجموعة من الأساليب البنائية والأدوات الفنية المتباينة ، ومن خلال حرصه الدائم على استكشاف بقاع بكر جديدة على صعيد المبنى والمعنى / الأشكال والأفكار معاً . وهو يحسن إلى حد بعيد توظيف الأفكار الثرة في موضوعاته في خدمة أشكاله القصصية ، وحصر استعمالها ضمن العالم الداخلي لهذه الأعمال ، خصوصاً أن فهمه لعملية الإبداع الأدبي والفني يقوم على ضرورة المعاناة الحياتية ، يقول، " إنني لا أجرؤ على الكتابة في موضوع إلا إذا كنت عشته أو - على الأقل - ألممت به إلماماً شاملاً وعميقاً .. "[٦]. ويقول أيضاً " .. الشكل لا يأتي من ذات الموضوع ، وبعد ذلك أنا حريص إلى أقصى حد على الشكل إلى درجة الإجهاد ، الذي أكتبه أعيد كتابته عشرات المرات... "[٧]..

وعلى هذا الأساس من الفهم للبناء القصصي الفني ، كانت عدسته القصصية تحقق ما نقصده بالوجود التشكيلي للعمل القصصي ، فهو ذو قدرة واضحة على إضفاء شكل محدد وبناء مركب على الواقع المبعثر ، حتى لتصبح عملية الإبداع لديه تقطيراً للعالم المعيش والعالم التخييلي ، وتركيزاً لهما على حد سواء . ولما كان عالمه الواقعي المعيش عبارة عن أزمة كبرى تتضخم باستمرار ، أو سلسلة من الأزمات التي يأخذ بعضها برقاب بعض ، ولما كانت الأزمات الكبرى هي

التي تنشىء الأدب الكبير – وما من كاتب كبير إلا وجاءت به أزمة عظيمة –، فإن إميل ، بقدراته الابتكارية والتخييلية والتعبيرية ، كان قادراً على إيجاد المخرج الفني للتعبير عن أزمته ، بموضوعات جديدة ، وبأشكال وبنى فنية طليعية في الكتابة القصصية العربية ، وبخاصة بعد أكبر أزمات تاريخنا الحديث ، هزيمة حزيران ١٩٦٧ . وقد بدا بعد هذه الأزمة مهموماً إلى حد التشبع بما يؤرقه من تساؤلات صعبة عن حقيقة الحدث ودلالاته ، وعن حقيقة اللحظة الفلسطينية / الإنسانية في ظرفها الجديد . وكانت هذه الهموم والوعي بها لديه حصيلة نضاله وتجربته المباشرة مع واقع الحياة في مجتمعه ، في صمته وتآكله ، من ناحية ، وحصيلة خبرته وشعوره بحقيقة مسارب حركته الحياتية التحتية من ناحية أخرى .

والسداسية ، ضمن اعماله اللاحقة لهذه الأزمة – الهزيمة ، تترجم هذا الوعي لديه بهذه التجربة ، وبمسألة الشكل والبناء الفني في أعماله ، وتشير إلى مدى استقلاليته عن معظم المراحل التجديدية التي كان وصل إليها مفهوم الفن القصصي عندنا ، وتشي في الوقت نفسه بمفهوم الطليعية ومظاهرها لديه في مجال هذا المفهوم الحديث . ويتميز إميل حبيبي ، مع نفر قليل من القصاصين والروائيين العرب المعاصرين، بكثافة النسيج الذي تقوم أعماله القصصية ورواياته عليه ، وبقوة المعالجة وثرائها . وذلك من خلال حشده كثيراً من العناصر الفنية التي تكون رؤيته وصياغته ، وتشكل عالمه وأبنيته ومعماره الفني معاً ، إذ تزدحم كتابته بنماذج واقعية / مثالية من الشخصيات الإنسانية الفاعلة ، ويؤطرها في حذق ومهارة ، بعناصر بنائية مختارة من الزمان والمكان الفلسطينيين بتأثيرهما المطلوب . كما تزدحم كتابته برصيد محسوس من الأساطير والإشارات الثقافية التراثية والشعبية ، والتأملات المستقطرة من ثقافته الحياتية الفنية ، يجسدها في أساليب تعبيرية طازجة ، تبهر

في غناها وتأثيرها . وهو ، أولاً وأخيراً ، قصاص / روائي لا يعتمد الكتابة التقليدية السردية المسطحة ، وإنما هو قصاص / روائي - تحديثي ، تجريبي ، طليعي ، يحاول في أعماله القصصية / الروائية تشييد بناء فني محكم التماسك ، ويتداول أنضج التقنيات التي تدمج في رؤية محددة ومنهجية لصياغة العالم ، ورصد الإنسان واستبطانه بأبعاده المختلفة . وتضيف السداسية ، من هذا المنطلق ، بنائية جديدة لم يتح التعبير السياسي أن يطمس فيها فنية بنائها القصصي ، وإن ظل هذا التعبير مستكناً في روح العمل ، ويستبطن فيه عناصره البنائية ، وإذا كان من الطبعي ، إذا كنا نتحدث عن البناء الفني في السداسية ، أن نتحدث عن بناء الزمان ، وبناء المكان ، وبناء الشخصيات ، وعن البناء اللغوي ، فإننا هنا ، معنيون بالحديث عن بناء المكان حسب .

— ٢ —

" لا شيء كالصمت قادر على بعث شعور بالفراغ اللامتناهي . الأصوات تمنح لوناً للفراغ ، وتضفي نوعاً من الصوت المجسد عليه ". - هنري وسكو .

- انظر " جماليات المكان " - جاستون باشلار - ترجمة غالب هلسا : - سلسلة كتاب الأقلام - ١ - دار الجاحظ ، وزارة الثقافة والإعلام - بغداد - ١٩٨٠ : ٧٨ عن روايته (ماليكروا Malicroix) .

المكان والزمان ، سواء في العالم الواقعي أم في العالم القصصي التخييلي ، متلازمان ، أو هما توأمان . ويعتبر المكان بمثابة وعاء الزمان . ويمثل كذلك إطار الأحداث في العمل القصصي / الروائي ، أو الخلفية التي تقع فيها هذه الأحداث . والمكان ، بصفته عنصراً من عناصر العالم القصصي / الروائي الخيالي ، يصنعه القصاص / الروائي ويصوغه كما يصنع عالمه ، بكل عناصره ، ويصوغه في خياله ، من

الكلمات ، سواء جاء مطابقاً بدرجة أو بأخرى للمكان والعالم الواقعيين ، أم غير مطابق ، فإن قراءة العمل القصصي / الروائي كما يقول (ميشيل بوتور) ، رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارىء ، رحلة في الزمان وفي المكان غير الطبيعيين . " ويختلف تجسيد المكان عن تجسيد الزمن ، حيث إن المكان يمثل الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية ، أما الزمن فيتمثل في هذه الأحداث نفسها وفي تطورها . وإذا كان الزمن يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث فإن المكان يظهر على هذا الخط ويصاحبه ويحتويه ، فالمكان هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث، وهناك اختلاف بين طريقة إدراك الزمن وطريقة إدراك المكان ، حيث إن الزمن يرتبط بالإدراك النفسي ، أما المكان فيرتبط بالإدراك الحسي ، ومن هذا المنطلق نرى أن المكان ليس حقيقة مجردة ، وإنما هو يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز . (و) أسلوب تقديم الأشياء هو الوصف ، بينما يرتبط الزمن بالأفعال (الأحداث) ، وأسلوب عرض الأحداث هو السرد . وإذا كانت مقاطع السرد لا تأخذ معناها الحقيقي سوى بارتباطها بغيرها من المقاطع السردية لكشف مسار القص ، فإن مقاطع الوصف تتميز بنوع من الاستقلال النصي ، وتقف بمفردها لوحة ثابتة يمكن استخراجها من الرواية وحدات مفردة . وكذلك تقوم دراسة تشكيل المكان على استخراج هذه المقاطع ودراسة طبيعتها وصياغتها ، ولكن هذا لا يعني بالطبع أن هذه المقاطع لا تنتمي إلى البناء الكلي للرواية . فبالرغم من استقلالها ، فإنها توظف توظيفاً جمالياً في خدمة محور الرواية وفي إضفاء الظلال والدلالات على مسار القص . وتقوم دراسة المكان في الرواية على تشكيل عالم من المحسوسات ، قد تطابق عالم الواقع وقد تخالفه ، في صور ولوحات تستمد بعض أصولها من فن الرسم والتصوير . أما تنظيم الفراغ إلى مناطق مختلفة تنفصل أو تتصل لتتقارب أو تتناغم ، فإنه بناء يقترب من مفهوم تصميم البناء في فن

العمارة "[٨]. ومادام المكان يظهر من خلال الأشياء التي تملأ الفراغ ، فإنه حتى الأصوات تمنح لوناً للفراغ ، وتضفي نوعاً من الصوت المجسد عليه . ولا شيء كالصمت قادر على بعث شعور بالفراغ اللامتناهي ، فغياب الصوت يجعله نقياً للغاية ، وفي الصمت يتملكنا شعور بشيء واسع وعميق ولا نهائي .

وفي جدلية المكان مع العناصر القصصية / الروائية الأخرى – الزمان ، الأحداث والشخصيات .. –، فإنه بقدر ما يصوغ المكان هذه العناصر ، يكون هو أيضاً من صياغتها . وتلتحم كل العناصر المكونة للنص القصصي / الروائي وتكتمل الوحدة العضوية للعمل ، وتصبح الأجزاء المختلفة مرايا يعكس بعضها بعضاً لتقديم الصورة المجسدة لهذا النص . وصنعة الواقع القصصي أو صياغة المكان التخييلي ، وإن كانت لا تطابق الواقع الخارجي بالضرورة ، فهي تشحن ذلك الواقع بشحنات مختلفة من المشاعر والأجواء النفسية ، إذ إن المكان المرتبط بالشخص مرآة لطباعه ، فهو يعكس حقيقة الشخصية الاجتماعية والنفسية . ومن جانب آخر ، فإن الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها . ولذلك يعد وصف المكان ، على غرار تحديد الزمان أو بعث جو معين أو خلفية معينة في العمل القصصي / الروائي جزءاً لا يتجزأ من الإعداد للحدث وتقديمه ، وتقديم الشخصيات وتصوير نفسياتها وما يدور في دواخلها ، وليس زخرفاً أو إضافة لا مسوغ لها ، فهو عنصر له دلالة خاصة ، وقيمة جمالية حقة . وكل مقطع من مقاطع وصف المكان يخدم بناء الشخصية بشكل مباشر أو غير مباشر ، كما أن له أثراً مباشراً أو غير مباشر في تطور الحدث ، وفي تحديد إطار وقوعه . ومن هنا ، أيضاً ، فإن ذكر أشياء العالم الخارجي أو وصفها يدخلها في العالم القصصي / الروائي ويجعلها تسهم في صنع المناخ العام لهذا العالم التخييلي .

والسؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام هو ، ما دور المكان ، وما هي وظائفه التي يمكن أن نحسها من خلال سداسية الأيام الستة ؟ وقبل الإجابة عن هذين السؤالين ، أود أن أذكّر أولاً بما هو معروف من أنه وإن كان العمل القصصي / الروائي ، بعامة ، فناً وليس حياة ، فهو، مع ذلك يترك فينا أثراً كما لو أنه كان حياة وليس مجرد تمثيل لها . ومع ذلك يمكن أن أقول إن الإحساس بعمق التزام إميل حبيبي بالمكانية – مكان الأحداث في السداسية – يزيد الشعور بهذا الأثر ويعمقه . ولابد أن يعزى ذلك إلى عمق ارتباطه بالمكان وقوة إحساسه به بسبب خصوصية القضية وظروف حياته وحيوات شخصياته ، وشعورهم بالحرمان والغربة في داخل الوطن، وبالتالي في داخل العمل القصصي / الروائي . ثم أود أن أشير هنا إلى أنني سأتبع في دراسة موضوع بناء المكان في السداسية منهجاً، بحيث يأتي الحديث في الموضوع عاماً دون أن أتناول اللوحات واحدة واحدة ، وذلك بسبب اختلاف طبيعة المكان وعلاقته مع عناصر القص الأخرى ، عن طبيعة الزمان ، وعلاقته مع هذه العناصر . فالزمن القصصي ، كما قلت ، ليس له وجود مستقل نستطيع أن نستخرجه من النص مثل الشخصية أو الأشياء التي تشغل المكان و مظاهر الطبيعة ، فهو يتخلل الرواية كلها ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزيئية ، فهو يتمثل – في الأحداث نفسها وفي تطورها ، أي إنه يمثل الخط الذي تسير عليه الأحداث ، بحيث لا تأخذ مقاطع السرد معناها الحقيقي إلا بارتباطها بغيرها من المقاطع السردية . بينما يمثل المكان وعاء محدداً للزمن وإطاراً للأحداث يمكن فصله وتجزئته والنظر فيه أو في بعض عناصره من أجل دراسة طبيعتها وصياغتها ، لأن مقاطع الوصف تتميز بنوع من الاستقلال النصي ، وتقف بمفردها لوحة ثابتة يمكن استخراجها من الرواية وحدات مفردة .

- ٣ -

يأتي بناء المكان ركناً أساساً في إبراز قيمة العمل القصصي / الروائي في السداسية ، بحيث نلمس تغلغل الحس المكاني ، وروح الأشياء المكانية المحلية ، وتفاعلها مع بقية عناصر البناء الفني فيها ، مما أكسبها النكهة الفلسطينية الإنسانية من خلال تجربة العيش المريرة في ظل الوحدة المزيفة لشطري الأرض الفلسطينية تحت الاحتلال ، وتحت وطأة هاجس وحدتهما الحقيقية المؤرق بعد التحرير . ومن هنا تأتت هذه الأهمية البالغة لعنصر المكان ، ليس بصفته عنصراً بنائياً في عالم العمل القصصي / الروائي يشكل خلفية الأحداث وإطار زمن وقوعها حسب ، وإنما من خلال هذا الحس الإنساني الحميم بالمفارقة المبهظة للنفس : الارتباط المزيف المفروض بالقوة - بالمكان ، من ناحية ، والحرمان - المفروض بالقوة - من الارتباط الحقيقي من ناحية ثانية . إن هذا التناقض غير الإنساني الذي صنعه وفرضه (عمق) الاحتلال (وازدواجيته) أنهض في أعماق الشخصية الفلسطينية كل مشاعرها وتمزقاتها الهامدة . وأحيا لديها كل آمالها وتجلياتها الواعدة بعد مراحل البيات والوعي ومحاولات القمع التي مرت بها طوال السنوات اللاحقة للنكبة الأولى . ولذلك لم يكن غريباً أن تستفز المشاعر الفلسطينية كلها بعد الاحتلال الجديد في وقت واحد ، وفي أوقات متلاحقة ، وهي تبحث عن شخصية صاحبها (شعبها) وتدعوها كي تتلبس الحالة الإنسانية الطبيعية . فيتماثل الإنسان والأرض في لقائهما الموعود / المنتظر من خلال تناظر الأجزاء والأشياء المتشابهة والمفصولة بفعل القوة . فما أن تنفلت من حكم هذه القوة ومن قبضتها ، ولو في الخيال ، حتى تسري بينها دماء الجسد الواحد في عروق الحياة الواحدة المتصلة ، فيصبح المكان القصصي هو الأرض الفلسطينية التي توحد شطراها تحت الاحتلال ، فعادت ، بعد أن انفصمت عراها طويلاً ، لتشهد اتساعها

وامتدادها في مظاهر شتى غطت رقعة الأرض الفلسطينية ، وشملت جمهور الناس الفلسطينيين الذين عادوا الآن ليشهدوا وحدة الأرض ، وليبحثوا عن جذورهم ووحدة حياتهم مع بعضهم ، ومع أرضهم ومع أشيائهم ، كي يستعيدوا ويتذوقوا طعم الحياة في وطنهم من جديد ، وسواء كان المكان أو أشياؤه ومتعلقاته في السداسية واقعياً أم تخييلياً وهمياً ، فإن إميل حبيبي تمكن من أن يلبسه ثوب الواقعية الفضفاض بما أغدقه عليه من أوصاف تصنيفية بمحاولة تجسيده ، أحياناً ، بكل حذافيره ، ومواصفاته ، أو أوصاف هيكلية دون هذه المواصفات ، أو بما أغدقه عليه من أوصاف تعبيرية بما يثير من وقعه وآثاره في نفسه وفي نفوس المتلقين.

وفي كل الأحوال ، فقد حاول إميل أن يوظف عنصر المكان في خدمة غرضه في السداسية ، وفي خدمة بنائها الفني المتماسك ، بإكسابه كل الأشياء دلالاتها الاجتماعية ، وبما أضفاه عليها من مؤشراتها السياسية . وكان واضحاً اعتماده الوصف الهيكلي العام أحياناً ، عندما لم تكن الحاجة تدعو إلى ذكر الجزئيات والتفصيلات في المكان : فليس هناك داعٍ لإيراد أوصاف وتفصيلات عن بيت مسعود مثلاً ، أو عن شارع القرية الذي نزل إليه مسعود في صباح (يوم الجمعة) ، إذ يكفي أن يكون شارعاً عاماً عادياً ، الغرض منه هو أن يكون مكاناً يعج بتيار الحياة ، ويلتقي فيه مسعود مع الآخرين ، إعلاناً عن حقيقته الجديدة . وكذلك ، فإن سيارة أحد وجهاء الحمولة أو حتى سيارة (الخواجة) سيارتان عاديتان ، اعتاد أهل القرية وأولادها رؤيتهما، فلا ضرورة لذكر أي شيء من صفاتهما . ولكن سيارة عم مسعود القادم من الضفة الغربية "سيارة خصوصية فخمة ، بجناحين مثل الطيارة ، غريبة ، ذات رقم أزرق وزامور نغام بعثر الأولاد عن طريقها، وكان مسعود واحداً من الذين تبعثروا "[٩]. ثم هي " هذه الطيارة "[١٠]،

توقفت أمام بيت مسعود . وتتكرر الإشارة إلى كونها سيارة فخمة وغريبة وذات جناحين أكثر من مرة . لذا ، فقد كان من الطبيعي أن تستثير الأولاد ، فيتراكضوا ليتحسسوها وليخططوا بأصابعهم على زجاجها المغبر مسبة أو مسبتين"[١١]. ثم هي على لسان الأولاد " السيارة اللمع "[١٢]. إن هذه السيارة هنا ، عنوان بارز يجب أن يلفت النظر ، بدلالة وجودها الغريب، على المعاني والدلالات الكثيرة على وجودها ، وهي ، بمواصفاتها الغريبة المدهشة ، تثير الشعور بالتناقض بين فقر القرية وأهلها ، عنواناً على حال العرب في فلسطين ١٩٤٨[*]، وبين الأوضاع الاجتماعية للشطر الثاني من شعبهم ، في المقابل . وكذلك ، فإن دكان أبي إبراهيم في القرية لم يكن ليلفت الانتباه إلى شيء من الوصف الخاص ، إذ يكفي أن يتَبّت مع صاحبه الحلقة القصصة في هذا الجزء من العمل ، بما يؤديانه من دور فيها . فبمقدار ما يراد للمكان أو للشيء أن يؤدي وظيفة محددة ، يمكن إعداده أو إغداق الأوصاف عليه بهذا المقدار ؛ فسيارة الشرطة ، يرى أن تنفيس مسعود عجلتها الأمامية ، يكون ممكناً... حين تقف قريباً من سور الأقباط ، ضماناً لقفزة الرجعة إلى ما وراء السور[١٣]. وذلك الحي في القرية ، كئيب ، " لا أنا ولا غيري يستطيع الادعاء بأن بيوته الأخرى متعودة على وقوف سيارات خصوصية فخمة أمامها ، غير تراكات الشيد والجيبات ، التي لا تدور إلا في الدحلة ، ما عرف حيناً الكئيب ..."[١٤]. وهكذا ، فإن أوصاف الأشياء ، تأتي بمقدار لزومها لأداء الوظيفة المرسومة لها ، ولملء فراغ اللوحة الموسوم بها . ويشبه ذلك أيضاً ذكره شارع الوادي - وادي النسناس - في حيفا ، وهو يتحدث عن سكان - أم الروبابيكا -، وهي منطقة سكن عربية شعبية في المدينة منذ ما قبل ١٩٤٨ . حتى عندما يذكر شارع عباس في حيفا ، وهو من أبرز معالم المدينة الجميلة، لا يقف عنده أكثر من ذكر اسمه ، إذ لا لزوم لأكثر من ذلك ، لأن الهدف في هذه اللوحة ، هو

الحديث عن المخالفات الإنسانية / النفائس التي تجمعها – أم الروبابيكا – : أنوار الصبا / بقايا ومخلفات جيل العشاق الفتيان الذين حرمتهم النكبة وقطعت حياتهم الإنسانية عن الاستمرار ، فظلت آثارهم الإنسانية البسيطة / الكنوز ، رموزاً على هذه الحياة الإنسانية . وقد جاء الاحتلال وذبح روح هذه الحياة . وما بقاء آثارها إلا صرخات إنسانية دامية موجوعة ، تعلن عن قيام هذه الحياة يوماً ما على هذه الأرض ، وتجسد ذكرياتها ، وتدعو أصحابها / أهلهم إلى تجربة استعادة هذه الذكريات ، وإعادة تيار الحياة ونبضها إليها ، رمزاً على التحرير واستشرافاً للعودة الحقيقية : رسائل ، " حزمات من أنوار الصبا ، رسائل الحب الأول .. قصائد خبأها فتيان بين أوراق كتب مدرسية .. أساور وأقراط وغويشات.. عقود تتعلق بها قلوب ذهبية إذا فتحتها وجدت في القلب الذهبي صورتين : له ولها .. يوميات ، بخطوط دقيقة حيية ، وبخطوط عريضة واثقة ، من تساؤلات : ماذا يريد مني ؟ وعن أيمان مغلظة : يا وطن ! "[١٥] ومن هنا كانت قيمة هذه المخلفات الإنسانية دون بقية الأشياء الأخرى من مخلفات الناس التي عملت – أم الروبابيكا – على بيعها بعد كلا الاحتلالين : (رواشك ، سجاجيد ، كراس، مرايا ، أثاث ، صحون قهوة ، وجران كبة ، فراشي أسنان ، نسافات عث ، كتب الفاراتي ولفائف المراحيض ...)، حتى ليجعل كتب الفارابي – رمز التراث – توازي لفائف المراحيض – رمز تفاهة الحياة الحديثة –، تحت الاحتلال وبسببه.

وهكذا تأخذ الأشياء والأماكن قيمتها ورمزيتها ووظيفتها ، فالمسجد الجديد ، بناه " أهل الحارة لا الحكومة .. وقبل أسبوع أحضروا ضباطاً ... ليصلوا في الجامع ، فطردناهم بزفة . لماذا خانوا بلادهم ؟"[١٦]. وقد أورد الكاتب / الراوي ذكره لهدفين : إظهار أن الحكومة لا تبني ولا تساعد في بناء المساجد للمسلمين ، وللتعريض بموقف الضباط ....

الذين خانوا بلادهم ، في رأيه . وورد ذكر (الصندوق) ثلاث مرات ، ذكره في المرة الأولى على أنه " صندوق الثياب "[١٧]، ووصفه في المرة الثانية بأنه " صندوق عتيق "[١٨]، وفي المرة الثالثة ، بأنه " صندوق خشبي عتيق "[١٩]. فهل يحمل الموصوف والأوصاف دلالة أخرى غير الدلالة الاجتماعية ، مع أنه ذكر الخزانة من ضمن ما تتاجر به أم الروبابيكا من منهوبات هضبة الجولان ؟ ويلاحظ كذلك أنه وصف شجرة اللوز في اللوحة الثالثة بأنها " شجرة عتيقة ، أعتقد أنها كانت موجودة في أيامي السابقة"[٢٠]. ثم أشار مرة ثانية إلى ظل " شجرة عتيقة "[٢١]، وفي مرة ثالثة شبه تمثال الطفل الضامر العود في متحف لينغراد بـ " شجرة تين منسية في حقل منهوب من حقول بلادنا"[٢٢]. ألا تشير هذه الصفات إلى دلالة القدم والأسبقية للوجود العربي في فلسطين "[*].

ومن اللافت للنظر أن الكاتب / الراوي أشار في حديثه عن بعض الأشياء المكانية ، إلى رائحتها أو ألوانها ، فقد ذكر الروائح (أربع مرات)؛ قال مرة على لسان الأستاذ (م) في تذكره الماضي من خلال وقوفه في طلعة اللبَّن أمام شجر اللوز ".. واستنشق هواءها وأحس بدماء الصبا ، مع رائحة الطابور والقطين ، تجري مشبوبة في عروقي"[٢٣]. وكان قد ذكر الهواء النقي في طلعة اللبَّن ، وأشار إلى الأريج هناك ، "هذا الأريج أعرفه . إني أستنشق رائحة رافقتني طول العمر . هذا المكان مكاني "[٢٤]. وفي المرة الثالثة ، أشار في لوحدة "عودة جبينة..." إلى رائحة الحطب المكبوت في مشاحر القرية . وفي المرة الرابعة ، أشار في اللوحة الأخيرة " الحب في قلبي " إلى ساحة لينغراد الرحبة " المزهرة بالورد وشقائق النعمان ، الفواحة بعطر الريحان والقرنفل وزهور – لا تنسيني – "[٢٥]. ويلاحظ الفرق بين عمق إحساسه بهذه الرائحة في وطنه، وبين ما يحسه منها في ساحة لينغراد، مع تقدير أن الحديث عن الزهور في مدافن الساحة سيختلف قطعاً ، على

الرغم من أن هذه المدافن أقيمت منذ سنوات طوال ، وأصبحت مكاناً تاريخياً . ويختلف إحساسه أكثر خلال موقفه في مقبرة اليوسفية ، حيث لا يرى الزهور إلا ذابلة ، ولا يشم لها رائحة ، فيذكرها دون الإحساس برائحتها . " حتى إذا خففنا الوطء في مقبرة اليوسفية ، قال صاحبي المقدسي معتذراً : – لقد ذبلت الزهور ".

" فتذكرت أغنية بايرون عن محبوبته التي بعث إليها باقة ورد كي يمنح الورد أملاً في ألا يذبل بين يديها . ولكنني قلت لصاحبي مواسياً : لا يصلح ذبول الزهر إلا في المقابر "[٢٦].

أما عن الألوان ، فقد أشار إلى ذلك عدة مرات ، وإلى أربعة ألوان : فالنظارات الشمسية التي لبسها هو والأستاذ (م)، وزوجه كانت كلها سوداء[٢٧] – لإخفاء دموع الرجال ، ودموع زوجه . أما في ذكره ألوان أزهار اللوز في طلعة اللبَّن ، فإنه يتفنن في التعبير عن إحساسه بتلك الأزهار وبألوانها "البيضاء والحمراء تتعانق في نشوة ربيعية "[٢٨]. وكذلك ، فإن غصن اللوز الجاف الذي لاتزال تحتفظ به السيدة الوفية في مكتبها في القدس أو في بيت لحم " يكاد يشتعل بالأحمر وبالأبيض حين تستعيد قصته "[٢٩]. ثم إن الزنابق التي كانت تحملها الطفلة الصغيرة في مدافن لينينغراد كانت زنابق حمراء[٣٠]. وإذا أشرنا هنا إلى اللون الأخضر الذي وسم به السهل الممتد في حراسة الجبال المشرئبة في طلعة اللبَّن، وعرفنا أن هذه الألوان كلها جاءت طبيعية في مواضعها ، ولم يذكر الكاتب / الراوي أي لون آخر سواها ، فهل نمعن في التخييل ، أو نبعد ونتعسف في التفسير والتوجيه إذا ما ربطنا بين مجموعة هذه الألوان ، وبين ألوان العلم الفلسطيني ، سواء قصد ذلك أم لم يقصد ؟

ومن الأماكن التي وفق الكاتب / الراوي في اختيارها من بيئة القرية الفلسطينية ، وحقق قدراً كبيراً من النجاح في توظيفها لأداء

مهمة دالة ورامزة في خدمة غرضه الكبير ، (عين الماء) في القرية ، وذلك من خلال الموازاة الفنية التي أقامها بين قصة جبينة الجديدة (الضيفة في السداسية)، وبين قصة جبينة في الحكاية الشعبية . وتدخل كل أشياء المكان والعالم الخارجي التي اختارها في عالم السداسية وتسهم في صنع المناخ العام فيه ، كما تسهم في صنع البنية الفنية وتعين على تكاملها ، بروح واقعية ، تتسق والروح الواقعي للكاتب / الروائي في عمله الفني . ولعلي لا أعد مغالياً أو بعيداً عن الصواب إذا ما اعتبرت تلك الافتتاحيات الغنائية لفيروز ، المغنية المشهورة ، التي أنشدتها أو لم تنشدها كلاماً ، ولكن دفئاً ، وقد وضع واحدة منها في مطلع كل لوحة من لوحات السداسية ، أشبه ما تكون لوحة جدارية ، أو لافتة على المدخل ، من أشياء المكان الدالة والموحية ، ومؤشراً باطنياً في تسلسلها على تصاعد جوانب المواقف في اللوحات كلها يوازي تصاعد الأحداث على سطح الحياة في العالم القصصي / الروائي ، يلخصها ويوحي بغاياتها ، ويعلن عن وحدتها الفنية والبنائية .

ومن أبرز مظاهر حديثه عن المكان في السداسية ، ثلاثة مواقف يحمل كل منها دلالات قوية على فكرة الارتباط بالأرض والعلاقة الوطنية/ الإنسانية الحميمة معها . الموقف الأول يتجسد في حديثه عن منعطفات طلعة اللبَّن وطبيعتها الجمالية ، وأثر هذا الجمال في صحوة الضمير عند الأستاذ (م) ، وقد أعادت إليه ذاكرته المذبوحة ، وعملت على إحيائها ، وعلى إيقاظ الوعي والضمير لديه ، من خلال إحياء ذكرياته مع هذا المعلم الطبيعي في الوطن بعد إعادة اللحمة ، وإن كانت غير طبيعية ، بين شطري الوطن . وهذا الموقف أشبه ما يكون بصدمة الشخصية الإنسانية وعودة الوعي والروح إليها في لحظة الانقلاب والحس الإنساني المفاجىء بالبطولة . ويتصل بهذا الارتباط بالأرض والحس المكاني فيما أورده من حميمية العلاقة بتفاصيل المكان ، من خلال

الضيفة (جبينة الجديدة) العائدة إلى قريتها بعد عشرين عاماً ، حيث ظلت ذاكرتها ممسكة بتفصيل صغير كان هناك على الطريق قبل رحيلها عام ١٩٤٨ ، إذ تهتف بالسائق " احذر الحفرة إلى يسارك في أول الزقاق التالي "(٣١). وفي ذلك مقارنة غير مباشرة مع العلاقة المدعاة بين يهود العالم ، وبين فلسطين ، (أرض المعاد) ، وهم لا يعرفون منها شيئاً . وبالإضافة إلى ذلك ، فإن إحساسه بهذه العلاقة وبذلك الجمال أتاح له فرصة استعراض قدراته الأدبية ، وهو يثري لغة السداسية بأوصافه الفنية وبخياله الطازج ، إذ يعبر عن ذلك ، كما يقول ، بلغة عينه وبلغة قلبه . وفي الموقف الثاني ، نراه يتحدث على لسان – أم الروبابيكا – في إشارتها إلى عودة (الأشباح الهائمة) إلى بيوتهم وممتلكاتهم . يقول في موقف مأسوي مفجع في تعريف أم الروبابيكا بهذه الأشباح الهائمة "رجال ونساء ، من غزة ، ومن الضفة الغربية ، ومن عمان ، بل حتى من الكويت ، عبر الجسر ، يعبرون أزقتنا في صمت ، ويتطلعون نحو الشرفات والنوافذ في صمت . وبعضهم يطرق الأبواب ويسأل في أدب أن يدخل ليلقي نظرة وليشرب جرعة ماء ، ثم يمضي في صمت . فقد كان هذا بيته ".

" وبعضهم يقابله سكان البيت بابتسامة شفقة . وبعضهم يقابله سكان البيت بابتسامة شقاء . وبعضهم يدخلونه البيت . وبعضهم لا يفتحون الباب في وجهه . وبعضهم لا يطرق الأبواب ، بل يجول بعينيه باحثاً عن صاحب سحنة سمراء عابر ، فيستوقفه ، فيسأله : هل كان يقوم هنا بيت من حجارة مكحلة .؟ فإما أن يقف عابر السبيل ، صاحب السحنة السمراء ، ويستذكر ، ويتذكر ، وإما أن يقول له : لقد ولدت بعدها يا عماه ! "(٣٢).

وفي الموقف الثالث ، وهو يماشي مظاهرات يومي (الأربعاء العظيمة)، والخميس التالي ، يشير في لوحة (العودة) إلى كثير من

مناطق القدس القديمة وأبوابها ليحيي في الذهن معالم المدينة المقدسة ، ويلمس من خلال بعض مناطقها وأحيائها مشابه جمة بينها وبين بعض مناطق فلسطين المحتلة سنة ١٩٤٨ ، كأنه ، بذلك ، يريد أن يؤكد ، بالإيحاء المبطن على الوحدة الطبيعية للأرض الفلسطينية . فبالإضافة إلى قناعته بفكرة الشبه بين طلعة اللبَّن بين نابلس ورام الله ، وبين طلعة العبهرية بين الناصرة وحيفا ، فإنه يرى كثيراً من المشابه بين بعض أحياء القدس القديمة ، وبين بعض المناطق في فلسطين : فسوق العطارين في القدس القديمة يشبه سوق الشوام السالف في حيفا السالفة. و" حوش الغزلان " في القدس تتخطى حدود التشابه بينه وبين "مراح الغزلان " قرب الناصرة ، في الاسم أو في الشكل ، إلى اشتراكهما في التعرض للهدم على يد السلطات الإسرائيلية أو في التهديد بالهدم . "الغزلان ؟ أي سر في هذا الاسم ؟ لدينا قرية قرب الناصرة ، وفيها أرض باسم " مراح الغزلان ". وصودرت . وبيوتهم فيها مهددة بالهدم"[٣٣].

وتبرز خصوصية إميل حبيبي في محاولته بعث أدب يحمل خصائص البيئة المحلية ويرتبط بها ارتباطاً حميماً ، ولأنه يكتب من داخل المكان ، فقد استطاع أن يرد الشاعر إلى جذورها الأصلية ، وأن يرسم الوجه الحقيقي لحياة مجتمعه .

ويظل المكان لديه ، مهما صغر ، فلذة من الوطن .. تكبر وتتسع في نفس الفلسطيني – صاحبه الأصيل لتجسد الوطن كاملاً في نفسه ، إلى حد أن القاووش الذي جمع الفتيات المعتقلات في سجن الرملة أصبح في نظر الفتاة الحيفاوية وطناً للجميع ، مادام الوطن كله ، أصبح ، في الحقيقة ، تحت الاحتلال ، سجناً للجميع . تقول الفتاة المقدسية على لسانها " إنها معنا ، حتى في القاووش ، تشعر الآن أنها في وطنها"[٣٤]. وهكذا ، فإن المكان الروائي " هو مكان واحد ، إنه الأرض الفلسطينية

التي توحد شطراها في زمن الاحتلال ، وشهدت اتساعها وامتدادها بعد أن انفصمت عراها طويلاً . ومع توحد المكانين في مكان واحد ، أعيدت علاقة الناس بالجزء الآخر من المكان بعد أن كانوا يحلمون به .. وينتصب المكان ، على امتداد اللوحات الست ، في وحدته وتوحده ، وعلاقات أجزائه ، وعلاقات الناس به ، ليضيف عنصراً روائياً يسهم في إضفاء مزيد من الروابط بين اللوحات ، إلى جانب الروابط التي يقدمها الزمن الروائي "(٣٥).

هوامش البحث :

(١) انظر مجلة " الطريق " - عدد ٣/٤ - عدد خاص في الرواية العربية - ١٩٨١ : ١٧٨ - مقالة "عالم حليم بركات الروائي " - محمد كامل الخطيب .

٢ - الأدب في عالم متغير - (الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر - القاهرة - ١٩٧١) : ٩٣ . عن " نحو رواية جديدة " ١٥٢ .

(٣) قضايا الرواية الحديثة - جان ريكاردو - ترجمة صيّاح الجهيم - منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق ، ١٩٧٧ : ١٢ .

(٤) انظر رواية المستقبل - أنابيس نـن - ترجمة محمود منقذ الهاشمي - منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي - دمشق ، (١٩٨٣): ٨٤ ، وقارن " الرؤيا الإبداعية " - مجموعة مقالات ، جمعها هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر . ترجمة أسعد حليم - مراجعة محمد مندور . مكتبة نهضة مصر - ١٩٦٦ - سلسلة الألف كتاب ، رقم (٨٥٥) : ٩١ ، مع ملاحظة فرق الترجمة .

(٥) سيزا أحمد قاسم - بناء الرواية ، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة دراسات أدبية - ١٩٨٤ : ١٦٧ .

(٦) انظر - أحمد عطية أبو مطر - الرواية في الأدب الفلسطيني - ١٩٥٠ - ١٩٧٥ - منشورات وزارة الثقافة والإعلام - دار الرشيد للنشر - بغداد - سلسلة دراسات (١٩٨)، ١٩٨٠ : ٢٨٩ وانظر مرجعه في ذلك .

(٧) انظر مجلة " فلسطين الثورة " - عدد ٢،٢٥٤/١٠/١٩٧٨ : ٥٧ .

(٨) انظر سيزا قاسم - المرجع السابق : ٧٦ - ٧٧ .

(٩، ١٠، ١١) السداسية : ٨ .

(١٢، ١٣، ١٤) م.ن ١١ ، ٧ ، ٨ على التوالي .

(*) لانزال القرى العربية في فلسطين المحتلة سنة ١٩٤٨ تعاني من تخلف فظيع على كل الصعد ، وذلك بسبب سياسة الحكومات الإسرائيلية المتعددة والمخططة في هذا السبيل . وقد شاهدت ريبورتاجاً على شاشة التلفاز الإسرائيلي مساء ١٩٩٢/١٢/١٣ عن أوضاع التخلف في القرى العربية ، وكانت قرية (كفر مندا) نموذجاً في ذلك الريبورتاج .

(١٥، ١٦، ١٧، ١٨، ١٩) السداسية: ٢٧ ، ١١، ٩، ٢٧، ٤٠ على التوالي .

(٢٠ ، ٢١) م. ن: ١٩، ٣٤ على التوالي .

(٢٢، ٢٣، ٢٤، ٢٥) م.ن : ٤٣ ، ١٦ ، ١٦، ٤٢ على التوالي .

(*) قرأت ذات مرة على لسان أحد أدباء الأرض المحتلة في مرجع لم أعد أذكره الآن ، أن يهودياً صهيونياً كان يسير ذات يوم في مدينة يافا ، بصحبة حفيد له شاب ، وكان الجد كلما مرا ببناية قديمة أو شارع قديم أو شجرة عتيقة ، يحاول أن يغرس في ذهن الحفيد فكرة قدم وجودهم في فلسطين ، فيحدثه عن مشاركته في بناء البناية أو شق الشارع أو زراعة الشجرة من خمسين أو ستين سنة ، إلى حد أثار الحفيد ، فقال له: وهل كنتم يومها عرباً ؟

وحدثني زميل صديق ، الأستاذ (سليم جعيتم)، من قرية " يازور " قرب يافا ، أن أحد أقاربه ذهب ذات يوم (ضمن الأشباح الهائمة) لزيارة بيته . ولم يدله على مكانه ، بسبب التغيير الواسع الذي لحق بالمكان ، إلا شجرة سدر عتيقة ، ما كان من ساكن البيت الصهيوني عندما عرف ذلك ، إلا أن طلب من ابنه معاونته في قطع تلك الشجرة ، إخفاء لمعالم البيت .. والجريمة العالمية ، في ظنه .

(٢٦) السداسية : ٣٢ .

(٢٧، ٢٨) م. ن: ١٤، ٤٢، ١٨ .

(٢٩، ٣٠) م. ن: ٢١ ، ٤٢ .

(٣١) م. ن : ٣٩ .

(٣٣ ، ٣٤) السداسية : ٣٠ ، ٥٠ .

(٣٥) فاروق وادي – ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية – المؤسسة العربية للدراسات والنشر ودائرة الإعلام والثقافة (م.ت.ف) – ط ١ ، بيروت ١٩٨١ : ١٠٤ .

* * *

مع أول مقارنة بين الشعر العربي والشعر الأوروبي

عبـاس أرحـيلة

تمهيد :

اصطدمت النهضة العربية الحديثة ،
بالحضارة الغربية بكل مظاهرها ،
وبدأ الاطلاع على التجربة الأوروبية
في الأدب والنقد في لغاتها أو
مترجمة إلى غيرها من اللغات .

وذهب الرواد الأوائل في ميدان النقد الأدبي يبحثون عن قيم نقدية في التراث ، ويتطلعون إلى استنبات قيم جديدة من النقد الأوروبي لتطعيم نقدنا العربي وتقويته ، وبلورة قضاياه .

وأقف عند محاولة لرائد مجدد في النقد العربي ، تناول فيها صاحبها المقارنة بين الشعر العربي والشعر الأوروبي ، وسعى فيها إلى تحديد مواضع الاتفاق والاختلاف بينهما . تتمثل هذه المحاولة في أقدم مقال في النقد العربي الحديث ، عنوانه : (مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي)، للشيخ نجيب الحداد ، وقد مر على كتابته أكثر من قرن .

أولاً : الشيخ نجيب الحداد : (١٨٦٧ - ١٨٩٩)[1]

أديب ولد في بيروت ، والدته بنت الشيخ ناصيف اليازجي ، تلقى عن خاليه إبراهيم وخليل اليازجيين ، ورضع لبان النظم والنثر منهما ، كما قيل . هاجر إلى مصر ، وهو صغير السن ، فأدخله ذووه إحدى مدارس الأسكندرية ، فأتقن اللغة الفرنسية . وأصبح محررا بجريدة (الأهرام) بالأسكندرية ، وهو في الخامسة عشرة من عمره ،

واعتزلها سنة ١٨٩٤ ، وأنشأ جريدة (لسان العرب) بالأسكندرية ، وتولى رئاسة تحريرها . عرب كثيراً من الروايات والمسرحيات الفرنسية، طبعت كلها ، وترك ديوان شعر سماه (ديوان الماضي). كان المسرح في طور صباه فغذاه نجب بروايات تمثيلية عديدة كان لها أحسن وقع في النفوس ، فطغت على مسارح الشرق العربي[٢].

توفي في عنفوان الشباب ، في الثانية والثلاثين . من عمره ، سنة ١٨٩٩م .

اعتبره مصطفى لطفي المنفلوطي (١٩٢٤) من أحسن كتاب هذا العصر ، وهو عنده شاعر من أرق شعرائه ، ومترجم من اقدر المترجمين على الترجمة السهلة الفصيحة السائغة ، وقال : (ولقد مر على وفاته بضع سنين ، ولم أر بين السوريين والمصريين من سلك مسلكه في ترجمة الروايات الإفرنجية)[٣].

واعتبره مارون عبود من أساطين كتاب المقالة[٤].

ثانياً : منطلقات قبل المقارنة بين الشعرين

أ – مفهوم الشعر :

مهد للمقارنة بين الشعرين بتقديم ثماني تعريفات في فقرة واحدة :

١ – الشعر هو الفن الذي ينقل الفكر من عالم الحس إلى عالم الخيال .

٢ – وهو الكلام الذي يصور أرق مشاعر القلوب على أبدع مثال .

٣ – وهو الحقيقة التي تلبس أحياناً أثواب المجاز .

٤ – وهو المعنى الكبير الذي تبرزه الأفكار في أحسن قوالب الإيجاز .

٥ – وهو أخفى وجدانات النفس تتمثل للمرء فيحسبها سهلة ، وهي في منتهى الإبداع والإعجاز .

٦ – وهو الأنة التي تخرج من قلب الثكلان ، والنغمة التي يترنح لترديدها الطروب النشوان ، والشكوى التي تخفف لوعة الشاكي ، ويأنس بها المحب الولهان .

٧ – بل هو الحكمة يجدها الحكيم ، فيبرزها بما يليق بها من محاسن اللفظ ، ويوازن بين أجزائها موازنة تحبب ورودها على الأذن ، وتقرب منالها من الحفظ .

٨ – وهو الجمال تراه العين فتحب أن تحفظ ذكراه ، وتبقيه صورة ماثلة يراه بها من لم يكن يراه [١٢٦ – ١٢٧](٥) .

يلاحظ أن هذه التعريفات مستقاة من مصادر أجنبية ، وإن لم يكشف عنها الحداد . ومجمل هذه التعريفات (نقل ، تصوير ، مجاز ، إيجاز ، إبداع ، تعبير عن أحاسيس النفس ، حكمة ، جمال) ، أراد بها الحداد أن يستوعب جوانب العملية الشعرية من حيث المضامين وطرق إبلاغها وتأديتها ، والتعبير عنها فنياً وجمالياً ، حتى تظل ماثلة في الوجدان والخيال .

ويلاحظ كذلك أن تلك التعريفات قد خلت من عنصري الوزن والقافية ، إلا أننا نجده يعتبر الطبيعة تقتضي التوازن والانتظام في عناصرها . وقد أرجع مسرة الشعر في النفس إلى طيب أوزانه على الأذن ، وخفة تقطيعه على الحواس [١٢٧].

ب – الإنسان شاعر بطبعه :

يرى الحداد أن الشعر سجية في بني البشر ، فما من أمة في

التاريخ (بلغت غاية من المدنية ، أو تأخرت درجات في الهمجية إلا كان للشعر منها نصيب ، وللنظم بين أفرادها سجية) [١٢٧].

ج – ولع الحداد بالشعر منذ صباه :

ذكر أنه كان له ولع بالشعر منذ صباه ، وأنه صرف له أوقات فراغه ، وقرأ دواوين الشعراء العرب ، كما قرأ (كثير من شعر الفرنسيين وشعر غيرهم منقولاً إلى لغتهم من شعر اليونان والرومان والإنجليز والألمان والطليان ... من أئمة الشعر الإفرنجي ، الذين تضرب بهم الأمثال ، ويستشهد بأقوالهم في كل مقال) [١٢٧ – ١٢٨].

د – الدافع إلى وضع هذا المقال :

كان سبب وضع هذا المقال أن أحداً سأله أن يستعين بما توصل إليه من قراءة الشعر العربي والإفرنجي ، على وضع مقالة يبين فيها المقابلة بينهما ، ويتكلم (عن الفرق بيننا وبين أهل الغرب في معاني الشعر ، وأنواع إيراده وأذواق ناظميه ، وطرائق البيان في مآخذه وإبراز المقاصد منه ، إلى ما يتصل بذلك من قواعد نظمه اللفظية والمعنوية عند كل من الفريقين) [١٢٨].

وقد أحس الحداد بأن المقابلة بين الشعرين مطلب عسير يقتضي خبرة وبصيرة ، وأن يعلم الدارس لغة كل شاعر ، ويعرف منزلته الشعرية في أهل لسانه ، ويكون قادراً على الحكم بين الشعر العربي وغيره . ولا نجد الحداد يدعي هذه الخبرة الواسعة ، بل نراه يكتفي بالمعاني الشعرية التي وقف عليها منقولة إلى اللغة الفرنسية ، ليقابل بينها وبين الشعر العربي ، أي أنه اكتفى بـ (إبراز المعاني العقلية التي تدل على مقدرة الشاعر ومنزلته في النبل والحكمة ، مع بيان شيء من

قواعد الشعر في لغة الفرنسيين) [١٢٩]. نواجه هنا باحثاً عربياً تشبع بالقديم ونهل من الحديث ، فأراد أن يضع هذه المقابلة بين الشعرين أمام القارىء العربي في نهاية القرن التاسع عشر .

هـ – التوثيق :

عنوان المقال : (مقابلة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي)، نشره نجيب الحداد في مجلة (البيان)، التي أنشأها خاله الشيخ إبراهيم اليازجي (١٨٤٧ – ١٩٠٦). ووضعها المنفلوطي ضمن (مختارات المنفلوطي) [ط١ – ١٩١٢].

ثالثاً: مقابلة عامة بين الشعرين : العربي والغربي

١ – الشعر والترجمة :

من أوجه الاختلاف بين الشعر العربي والشعر الغربي ، أن هذا الأخير لا يفتقد بالترجمة إلى أي لغة من اللغات الأوروبية ، في حين يفتقد الشعر العربي بالترجمة . فقد لاحظ الحداد أن أكثر الاصطلاحات الكلامية في الشعر الإفرنجي وما فيه من ضروب التعابير اللفظية (قلما تتفاوت في درجات البيان ووجوه الإيضاح والتعبير ، لأنها كلها ترجع إلى أصل واحد ، وهو اللغة اللاتينية التي هي أم لغاتهم جميعاً ، وعنها يشتق أكثر ألفاظهم ومسمياتهم وطرق الإنشاء عندهم) [١٢٩]. فالنحو في هذه اللغات متقارب ، وضروب البلاغة الإنشائية متشابهة ، فلا تختلف الأذواق إلا اختلافاً يسيراً . ولعل هذا يعود إلى طبيعة لغتهم من حيث اعتمادها على حقائق الأفكار ، ومحدوديتها في تنويع الصيغ التعبيرية .

أما اللغة العربية ، شأن اللغات الشرقية ، (فإن النقل عنها مثل النقل إليها ، يستلزم تبديل العبارة كلها بجميع وضعها تقريباً ، وتقديم كثير من ألفاظها أو تأخيره ، وربما أدى الأمر بالناقل إلى تغيير الأصل بجملته إلى معنى يقاربه ، لعدم اتفاق المعاني بين اللغتين ، وتباين أذواق أهلها في وجوه التعبير وأساليب المجاز وطرق الاستعارة ، مما يرجع إلى مألوف كل من الفريقين في حال الحضارة وهيئة الاجتماع) [١٢٩ - ١٣٠].

فطبيعة الشعر العربي تستعصي على الناقل لخصوصية في معاني ذلك الشعر ، وتباين أذواق أهله ، واختلاف أساليب التجوز فيه . والخلاف في جوهره اجتماعي حضاري . وهنا تختلف اللغة العربية عن اللغات الأوروبية ، فالترجمة بين هذه اللغات لا تكاد تحتاج فيها (إلى الزيادة على ترجمة الألفاظ بأعيانها ومواضعها ، دون تغيير يذكر في أسلوب العبارة أو تنسيق مفرداتها على الوجه النحوي) [١٢٩].

ومن هنا لا تفقد الأشعار المترجمة ، من لغة إلى لغة أوروبية ، من جمال معانيها الشعرية شيئاً ، لوحدة الأصل وتشابه العواطف والأذواق ، وتعويلهم على دقة المعاني واتفاقها بينهم ، وقلما تختلف أنواع التعبير عندهم . ويلاحظ الحداد أن تلك اللغة أضيق من العربية كثيراً (بحيث أنهم لا يجدون لإبراز المعنى صيغة أو صيغتين ، إلا وجدنا له نحن عشر صيغ أو أكثر، نتفنن بها في إبرازه ، وتختلف درجة الشاعرية عندنا باختلاف الإجادة والتقصير فيها. وهي المزية التي امتازت بها لغتنا العربية من غيرها من سائر اللغات [١٣٠ - ١٣٠ - ١].

٢ - أصل الشعر وأطواره عندنا وعندهم :

حاول حداد أن يقدم نظرة عن أصل الشعر وتطوره عندنا

وعندهم ، ودرجات ارتقائه في سلم الكمال ، وتقلب معانيه في الزمان ، (إذ هو مرآة الأخلاق ، وتاريخ ما كانت عليه الأمم في مراقي تقدمها وحضارتها إلى الآن) [١٣١].

بالنسبة لأصل الشعر وتطوره عند الإفرنج ، اعتمد الحداد على ما قاله فيكتور هيغو ، الذي أخضع الشعر لثلاثة أطوار ، تبعاً لتحولات المجتمعات :

الطور الأول : طور الأولين ، وكان الإنسان فيه أقرب إلى الفطرة ، (بدأ الشعر معه بالطبع ، إذ هو مفطور عليه ، فكانت أشعاره الأناشيد والأغاني الروحية ، طبقا لما كان يرى حوله من عجائب صنع الله وآياته ، ثم هو قد كان قريب العهد بصنع الله له ، فكان شعره الدعاء والابتهال ، وكان لعود النظم عنده ثلاثة أوتار لا يرن عليه سواها، وهي : ... الخليقة والنفس . كان سكان الأرض في شكل أسر تعيش عيشة رعاة رحل ، بدون مدنية ، فكر المرء كحياته أشبه بسحابة سارية.

الطور الثاني : طور الخرافات ، اتسع فيه نطاق العمران ، وأضحى الناس قبائل وشعوباً في مجتمعات متحضرة ، فقامت الحروب ، وكان الشعر مرآة لكل تلك الأمور يصف الحوادث ويدون الحروب ، وخرج من كل ذلك هوميروس الشاعر اليوناني المشهور ، فجمع شعره بين التاريخ والخرافة .

الطور الثالث : وهو الطور الحديث الذي ظهرت فيه النصرانية، وتأسست فيه المدنية الحديثة ، وعلمت الإنسان أن له حياتين : حياة فانية وحياة خالدة ، وميزت بين الخالق والمخلوق ، فارتقى عقل الإنسان وتحولت أخلاقه ، (وانتقل الشعر عنده من دائرة الوهم إلى حد الحقيقة ، ومن الخيال الخرافي الكاذب إلى المعنى الحسي الصحيح) . [١٣٤].

إذا كان هذا هو مجمل ما أتى به فيكتور هيغو ، فماذا عن أطوار الشعر العربي ؟ يرى الحداد أنّ الشعر العربي متفرد في نشأته وتطوره ، (جرى على ألسنة العرب وحدهم دون غيرهم . لم يأخذوه عن أحد متسلسلاً ، كما أخذ الإفرنج شعرهم عن اليونان والرومان ومن قبلهما ، ولم يأخذ عنهم كما أخذ عن غيرهم ، بل بقي منحصراً فيهم ، تناولوه إرثاً .. في بداوتهم ولم يورثوه أحداً من غير قبائلهم ، والناطقين بلسانهم . [١٣٤] .

ولم يتغير من الشعر العربي إلا ما تأباه رقة الحضارة ، وآداب اجتماعها فيما استحدث من حوادث . فقد جاء شعرهم نابعاً من مواجدهم ، صادقاً بعيداً عن الاختلاق ، ودعوى غير الحقيقة ، ومع ارتقائهم في سلم الحضارة ، ارتقت معانيهم الشعرية ، (وجعل الشاعر يزخرف معاني شعره ، كما يزخرف منزله ، ويتفنن في إبراز مقاصده ، كما يتفنن في طعامه ولباسه ، ويرتقي بها في سلم الخيال الذي هو تلو الحقيقة ، كما ارتقى في سلم الحضارة التي هي رديف البداوة والفطرة) [١٣٦ - ١٣٧].

وعموما لم يتحول الشعر العربي عن حقيقة أصله ونسق نظمه إلا هذا التحول النسبي .

رابعاً : أوجه الاختلاف بين الشعرين

حدد الفرق الفاصل بين الشعر العربي والشعر الأوروبي في نوعين : لفظي ومعنوي .

أ - اللفظي ما تعلق بالوزن والقافية ، (فإن وزن الشعر يتألف من الأهجية اللفظية ، وهي كل نبرة صوتية تعتمد على حرف من

حروف المد ، سواء كان ذلك الحرف وحده أو مقترناً بحرف صحيح ، ويسمون هذه الأهجية في اصطلاحهم الشعري (أقداماً) ، وبها تنقسم أبحر الشعر عندهم على حسب أعدادها في البيت ، فيكون أطولها ما تركب من اثنى عشر هجاء ، وهو ما يسمونه الوزن الإسكندري ، نسبة إلى الإسكندر ... ومنه أكثر قصائدهم ورواياتهم [١٣٧].

وكل شطر من الشعر ينتهي عند الهجاء السادس ، بحيث لا تنقطع الكلمة في وسطه إلى شطرين ، بخلاف الشعر العربي الذي يجوز وصل الشطرين منه بكلمة واحدة ، وهو المعروف عندنا بالمدور . وهم إذ يصلون بين البيت الأول والثاني في المعنى واللفظ ، يعتبر العرب هذا عيباً . ولاحظ إن إقامة الوزن في الشعر الإفرنجي على عدد الأهجية مما يسهل نظمه كثيراً ، ويتيح للشاعر أن يقدم أو يؤخر في ألفاظ البيت ما شاء ، ولا يختل معه الوزن ، على عكس الشعر العربي الذي يعتمد وزنه على التفاعيل من الأسباب والأوتاد ، فإن تقديم الحرف الواحد أو تأخيره، قد يؤدي إلى اختلاف بجملته ، أو ينتقل البيت من بحر إلى بحر.

والقافية عندهم لا تلزم الشاعر أكثر من بيتين ، ويقسمون القوافي إلى مؤنثة ومذكرة ، بحيث لا يتوالى بيتان على قافية مذكرة أو مؤنثة ، ويريدون بالقافية المؤنثة ما كانت مختومة بحرف علة ، وبالمذكرة ما كانت مختومة بحرف صحيح ، فهم أبداً يعاقبون بين هذه القوافي إلى ختام القصيدة [١٣٩] .

وإقامة شعرهم على قواف متعددة أرجعه الحداد إلى ضيق لغتهم، وقلة ألفاظهم ، بحيث لا تتسع لالتزام قافية واحدة في القصيدة الطويلة ، على خلاف الشعر العربي الذي له من اتساع لغة واستفاضة ألفاظها أكبر نصير . ووجد أن الشعراء الإفرنج يخالفون بين أبيات القصيدة في قوافيها ، بأن يفرقوا بين كل بيتين من قافية واحدة ، على

ما يشبه نسق الموشحات الأندلسية عندنا ، فالأذن لا تستقر على وزن معلوم [١٤٠].

ب - الفرق في المعنى : وجد الحداد شعرهم يلتزم الحقيقة التزاماً شديداً ، وينأى عن المبالغة والغلو والإغراب ، شأن الشعر الجاهلي عندنا . وهو لا يجد فرقاً بين الشعرين في بساطة المعاني وصدق التشبيه وحقائق الوصف ، (على خلاف ما صار إليه شعر العرب بعد الإسلام من الإغراق والغلو والمغالاة في الوصف ، إلى ما يفوت حد التصور والإدراك) [١٤١].

وهكذا يرى أننا شابهنا الإفرنج في شعر جاهليتنا من حيث البساطة والتزام الحقائق ، وبايناهم كثيراً في شعرنا الأخير ، من عهد المتنبي إلى اليوم ، من حيث الاغتراب في المعاني والمغالاة في الوصف، بما يخرج الكلام عن حد الحقيقة أحياناً ... ، إلا أن ذلك لا يرد في شعرنا إلا من بعض الوجوه المعدودة كالغزل والمديح وأشباههما ، مما يوافق الخيال ، ويجري في وهم النفس ، ويقصد به تصوير الوجدان الخفي أكثر مما يقصد به تقرير الحقيقة الراهنة . أما في مجال تقرير الوقائع وإيراد الحكم وتصوير الحقائق ووصف المشاهد ، فإنهم لا يكادون يخرجون من محجة الصدق والقصد ، فهم من هذا القبيل يشبهون الإفرنج [١٤٢ - ١٤٣].

ومن الفروق المعنوية بين الشعرين ، أن شعراء العرب يفتتحون أغراضهم الشعرية بمقدمات تمهيدية ، وقد يستغنون عنها ، أما الشعراء الإفرنج فإنهم يأتون بها اقتضاباً ، وفي اصطلاحهم أن لا يقدموا شيئاً بين أيدي أغراضهم الشعرية .

وإذا كان الفخر باباً خاصاً في الشعر العربي ، فإن الشعراء الإفرنج يعتبرونه عيباً ونقصاً ، فلا يستعملون التمدح في كلامهم .

ولاحظ أن العرب اليوم أصبحوا ينفرون منه . إلا إذا دعت إليه ضرورة تدفع الشاعر إلى مثله في مقام النضال ، والمدافعة والإحسان [١٤٣].

ومما انفرد به الإفرنج دوننا نظم الروايات التمثيلية ، فقد رتبوها في أسمى درجات الشعر ، واستدلوا بها على براعة الشاعر وحسن اختراعه . ووجد الحداد أنهم في هذا مصيبون لأن في نظم الرواية الشعرية [التمثيلية]، من الإبداع أكثر مما في نظم الديوان من القصائد والمقطعات ، ولأن الرواية الشعرية تستلزم روايات طويلة وقدرة فائقة في التصور والنظم والتأليف ، على غير ما تقتضيه القصائد، فالشاعر المسرحي عندهم يبني حكاية ، ويمثل عواطف متعددة، ويقيم نفسه في موقف كل شخص من أشخاص الرواية يتكلم بلسانه وينطق عن شعوره ، ويضع في دوره التمثيلي ما كان ينبغي أن يقوله صاحب الدور الأول . ولاحظ الحداد أن هذا الفن انتقل في زمانه إلى العرب وبدأت محاولات في نظم الروايات الشعرية.

- تفوقنا في وصف الشيء وتفوقهم في وصف الحالة:

يرى أن العرب أقدر على وصف الأعيان ، يقول : (إننا إذا وصفنا... أتينا في ذلك بأحسن مما يأتون به ، وتوسعنا فيه توسعاً لا يقدرون هم على الإتيان بمثله . وإنهم إذا وصفوا حالة من قتال رجلين أو معركة جيشين أو مقابلة محبين أو غرق سفينة أو مصاب قوم ، جاءوا في ذلك بأحسن مما نجيء به ، وتوسعوا فيه بما لا نقدر أن نسبقهم إليه .

فالمتنبي وصف الأسد بما لا يقدر لإفرنجي على وصفه بمثله ، وهيغو وصف معركة واترلو بما لا يقدر شاعر عربي على الإتيان بنظيره. فهم بذلك أقدر على تصوير الوقائع ، ونحن أقدر على تصوير الأعيان [١٤٥].

فالشاعر العربي له قدرة على دقة الوصف ، والإحاطة بجزئيات

الشيء الموصوف ، والشاعر الأوروبي إذا وصف حالة أو موقفاً توصل إلى أعماقه ، وكشف عن غوامضه وخفاياه . فشعراؤهم يتعمقون المشاعر ، ويفحصونها فحصاً دقيقاً . وشعراء العرب يشيرون إلى ذلك إشارة إجمال ، ويتركون إلى القارىء تمام التصور والتفصيل [١٤٥].

- البديع اللفظي والمعنوي :

يلاحظ الحداد أن هذا مما لا وجود له عندهم ، وأن الشعراء العرب ينفردون عن سواهم بإيراد المعاني على أساليب كثيرة .

خاتمة :

الخلاصة التي انتهى إليها من هذه المقارنة بين الشعرين : (أنهم قوم امتازوا عنا بشيء ، وامتزنا عنهم بأشياء ، وأننا قد جمعنا من شعرهم أحسنه ، ولم يجمعوا من شعرنا كذلك ، وهي ولا شك مزية اللغة العربية التي اختصت بما لم تختص به لغة سواها ، من غزارة مواد اللفظ ووفرة ضروب التعبير ، واتساع مذاهب البيان ... والله أعلم) [١٤٦] .

اعتبر د. إسحاق موسى الحسيني مقال الشيخ نجيب الحداد أقدم ما كتب في النقد في العصر الحديث ، وأن له جانباً كبيراً من الأهمية في تاريخ النقد الأدبي ، لأن كاتبه أنشأه على غير مثال ، ونحا فيه نحواً غير مألوف يومذاك ، باعتماده على الموازنة بين الشعر العربي والشعر الإفرنجي ، وبوصوله إلى أحكام مستنبطة من الموازنة وبريئة من العصبية[٦].

وذهب عبدالحي دياب إلى أن الحداد قدم هذه الموازنة ليقف الشاعر العربي على حقيقة الشعر الغربي ليسير على هديها ، واعتبرها أول موازنة من نوعها[٧].

وأرى أن الحداد قد قدم هذه المحاولة الرائدة فكشف عن أوجه التشابه والتقابل بين الشعرين : العربي والغربي ، وكأنــه كـان يتجاوب مـع ثقافته الفرنسية ، ونزوعه القومي في ترسيخ قيمنا النقدية واستنبات قيم جديدة . والمقال محاولة لمدّ مصالحة بين الماضي والحاضر ، بين الأنا والآخر . لا يهتم الحداد بموضوع التأثير ، لا ينبهر أمام الآخر أو يتعصب ، فيتلاشى ويتبدد . إنه ينطلق من مواقع القديم ، ويقبل على الجديد فينهل منه ما استطاع ، ونظره على حقيقة الإبداع في ذاته .

إن هذا المقال يسهم في البحث عن القوانين التي تتحكم في الظواهر الأدبية نشأة وتطوراً وجموداً . لقد بدأ النظر - في عصره - إلى الأدب من منظور التاريخ وعلم الاجتماع والحضارة والمعتقدات العامة والمناخ الطبيعي ، وأصبحت هذه العوامل حاضرة في التفسير والتحليل ، لما لها من تأثير في تكييف الأذواق ، وصياغة الإبداعات وتحديد القيم الاجتماعية .

هوامش :

(١) تنظر ترجمته في : تاريخ آداب اللغة العربية : جرجي زيدان - د. ط [بيروت ، منشورات دار مكتبة الحياة ، ١٩٨٣] ، ٥٨٧/٢ - معجم المطبوعات العربية والمعربة : يوسف أليان سركيس - [القاهرة ، عالم الكتب ، مطبعة سركيس ، ١٣٤٦ / ١٩٢٨] ، ٧٤٤/١ - معجم المؤلفين : عمر رضا كحالة - ط. ١ [بيروت ، مؤسسة الرسالة ، ١٩٩٣] ، ١٥/٤ .

(٢) رواد النهضة الحديثة : مارون عبود - د. ط [بيروت ، دار الثقافة ، ١٩٧٧] ، ١٩٠ - ١٩١ .

(٣) مختارات المنفلوطي / مصطفى لطفي المنفلوطي - ط . ٢ [القاهرة ، مطبعة الاستقامة ، ١٣١٦/ ١٩٣٧] ص : ١٢٦ - ومن آثاره : غرام وانتقام (أصلها مسرحية السيد لكورني الفرنسي - مسرحية حمدان (عربها عن هرناني لفيكتور هيغو) - البخيل لموليير - الفرسان الثلاثة لاسكندر دوماس - شهداء الغرام " عربها عن روميو وجولييت لشكسبير ... [ينظر : تاريخ آداب اللغة العربية : ج . زيدان ، ٥٨٧،٢] .

(٤) رواد النهضة الحديثة ، مرجع مذكور ، ص : ١٩١ .

(٥) الأرقام الواردة بين معقوفين تشير إلى أرقام صفحات (مختارات المنفلوطي) - ط ٢ [القاهرة ، مطبعة الاستقامة ١٣٥٦هـ / ١٩٣٧م].

(٦) النقد الأدبي المعاصر في الربع الأول من القرن العشرين : د. إسحق موسى الحسيني - ط١ [القاهرة ، معهد البحوث والدراسات الأدبية واللغوية] ، ١٥ - ١٦ .

(٧) التراث النقدي قبل مدرسة الجيل الجديد : عبدالحي دياب - ط١ [القاهرة ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٨]، ٨٥ و٨٩ .

• • •

«المنفلوطية» وظاهرة الحزن في الأدب العربي الحديث

قراءة في «كتاب الأحزان» لناجي نجيب

ماجد السامرائي

هذا كتاب ينتشل تياراً أدبياً من النسيان فيعيده إلى وضعه الذي يراه أكثر طبيعية .. وهو تيار بدأ فطغى على سواه ، وشدّ إليه أجيالاً ، وفزع إليه معاصروه بين قائل فيه مدحاً ، وقائل قدحاً .. فما استوت (المنفلوطية) – ولنسمها مع صاحب الكتاب – على موقف رصين منها ، يأخذها بما لها وما عليها في دراسة موضوعية إلاّ في هذا الكتاب .

فإذا كان هناك ، وفي عصر المنفلوطي نفسه ، من يرى أنه صنع حتى برع ، وبلغ " من نفوس القارئين ما تمثلت دونه كل أولئك الأقلام " (عبدالعزيز البشري) وأن آثاره هذه " تركت تأثيراً فوق المتصور في الأدب العربي " (إسماعيل أدهم) وأنه كاتب " يجتاز على جميع كتاب مصر باستطاعته أن يعيش بقلمه عيشاً رضياً " ، " وحسناً يفعل الآباء في تعويد أبنائهم على أسلوب المنفلوطي " (سلامة موسى).. وأنه " شخصية أدبية كبيرة " لم يكتب النجاح لكاتب مصري مثلما كتب لها حتى " إن الفترة التالية لنهاية الحرب العالمية الأولى يمكن أن تسمى عهد المنفلوطي " (فتحي رضوان) .

إذا كان هذا وسواه قيل في المنفلوطي ، فإن نقيضه قد قيل أيضاً.. وكان هذا النقيض متمثلاً في الموقف منه والمغايرة له (حيث : طه حسين ، والعقاد ، والمازني ، الذين مثلوا " بداية أخرى " للأدب العربي في ذلك العصر) .

فطه حسين يصمه (بالادعاء والانتحال) (وقلة المادة) وكثرة (اللحن) ، ويجده كثيراً (ما يلجئه الحرج إلى سخف الاستعارة والتشبيه (..) لكلفه أن يكون كلامه فخماً سهلا وخفيفاً جزلاً) (ص ١٨) .

والمازني يرى في ما كتب (المنفلوطي) (أدب ضعف) لا أكثر .. ويضعه في الديوان (كتابه المشترك مع العقاد وعبدالرحمن شكري) على (مأدبة تحطيم الأصنام)، فهو عنده من (الأدعياء المقلدين) . وخلاصة ما يراه في أدب المنفلوطي أنه أدب طابعه (النعومة والأنوثة) ـ والإسراف العاطفي والابتذال ، وعدم التلاؤم بين (الحادثة) و(الإحساس) فهو متكلف متعمد يتصنع العاطفة كما يتصنع العبارة) (ص ١٩ – ٢٠) .

وأما العقاد فهو وإن كان يقر بأن المنفلوطي (كان صاحب مكانة في هذا الأدب يعقد به ولا يحسن إغفاله) ، فهو (من أولئك الأدباء القلائل الذين أدخلوا (المعنى والقصد) في الإنشاء العربي (بعد أن خلا من المعنى والقصد ، وبعد أن كانت الكتابة أسجاعاً وأمثالاً و(قوالب محفوظة في كل رسالة ويزج بها في كل مقام) (ص ٢١) .

إلا أنه حين يضعه في ميزانه النقدي يرى (أن المنفلوطي منشيء وليس بكاتب أو هو يحسب مع أصحاب الإنشاء إذا قسّمنا الأدباء إلى كتاب ومنشئين) (ص ٢١) .. إلى جانب ما يراه من (أنه ليس هناك صفة أبعد عن الحقيقة وأدل على الجهل بالنفس من وصف المنفلوطي بأنه كاتب النفس الإنسانية (ص ٢٣). وميزان العقاد في هذا هو (التفرقة بين الآلام الوضعية والآلام الرفيعة) ، (بين غزارة الدموع) و(الإحساس بمصائب النفس الإنسانية) ، بين (ليونة الطبع ودماثته) و(صدق الإحساس وسرعة العطف) . (ص ٢٣) .

لكن المؤلف وهو يعرض هذا كله في إطار ما كان له من زمن وسياق في الرأي ، ينعطف في الفصل الثاني من دراسته هذه ، وهو يستعرض (جمهور القراء الجديد ونشأة الأدب المنفلوطي)، إلى التأكيد بأن المنفلوطي كان (يعرف جيداً أنه لا يكتب (للخاصة) ولا يكتب لنخبة أو صفوة ، وإنما (لعامة) القراء في عصره) . ولهذا فهو (يدرك أن

فاصلاً ما يفصل بينه وبين خاصة الأدباء والمتأدبين وأن سهامهم قد تصيبه) (ص ٢٩) .

وعلى الرغم من أن هذا الرأي يلتقي ، إلى حد بعيد ، مع رأي العقاد في استنتاجاته الأخيرة ؛ فإن المؤلف يؤكده ، من بعد ، حين يجد أن الفارق بين الرجلين ، في بعض ما لهما من نظرات - إلى الشعر بخاصة - ليس كبيراً ، فالفارق (بينهما ، بتعبير اصطلاحي ، هو الفارق بين الرومانسية العليا و(الرومانسية الدنيا) - حيث يندرج نتاج المنفلوطي في الأخيرة منهما) (ص ٣٤ - ٣٥) .

وإذا كان هذا (المدخل) قد قاده إلى المقارنة بين المنفلوطي والعقاد والمازني ، فإنه يجد الأول في حديثه عن نفسه وأدبه ، أشبه ما يكون (برجع الصدى وتأكيد الذات ، في حين أن العقاد والمازني ينظّران لإحداث الصدى) . فالأدب عند الأول يستهدف (منفعة القارىء وتربيته ، بل إصلاح شؤون الناس والأمة) (ص ٢٩) - وهو توجه متصل بكثير من (الأبنية) التي أسست نفسها على هذه الفكرة وطمعت إلى هذا الهدف، (بدءاً من الطهطاوي وانتهاء بالمويلحي ، مروراً بعبدالله النديم)؛ محولاً غايته هذه (إلى علاقة خاصة بينه وبين القارىء)، فقد كان يهمه أن يجد في نفوس الناس أثراً مما يكتب (ص ٣٠). فقد كان يعنيه - بما تطورت إليه رؤيته لهذا الهدف ، أن يحقق التواصل بينه وبين القارىء (على مستوى الخبرة الذاتية والشعورية والفردية)، ذلك أن (جماليات التعبير التي تتراءى له هي جماليات التعبير النفسي وجماليات التوافق بينه وبين القراء ، لا جماليات الأجناس الأدبية وتقاليدها ، أو جماليات أدب التنوير أو أدب المعارضة) (ص ٣١) .

فالعقاد ، في ما له من مفهومات متعارضة مع مفهومات المنفلوطي ونظراته ، إنما ينطلق في الحديث فيها (من موقع التفرد ؛ وبعصبية النخبة المتعالية التي تحرص على بيان الحدود التي تفصلها

عن الآخرين ، والتي تخشى الهبوط إلى مدارك العامة وأحاسيسها وشواغلها ، أو قل إنها تخشى ملامسة الواقع المتأخر (الوضيع) (ص ٣٥).. فالعقاد يصدر ، في ما يراه ، عن نظرة مترفعة ، متعالية على الواقع والناس فيه)..

فهل يعني هذا الموقف من الاثنين - المنفلوطي والعقاد - الإصدار عن (موقف طبقي) ؟

هذا ما تحيل إليه كلمات كل منهما ، فهي تعرب عن أفكارهما بشأن الكتابة ، وتوجهات الكاتب وغاياته . فأدب المنفلوطي إنما نشأ استجابة (لصدمة التغيير والمؤثرات الغربية الجديدة في المجتمع المصري). وهو أدب نشأ باعتراف المنفلوطي نفسه - (في أحضان جمهور القراء ، أو إن حاجات جمهور القراء المباشرة قد أنبتت ظاهرة المنفلوطي ، وكان من الطبيعي أن يكون أدبه في ظل هذه النشأة أدب توافق وتلاحم وتعويض وعزاء ونشيج ممتع) (ص ٤١) .

ولكن ، لنا هنا أن نسأل عن (البنية الفكرية) .. التي يصدر عنها ، أو يتبناها (أدب المنفلوطي) .. - إن المنفلوطي - من واقع تأكيده هو - (إنما يعيش من أجل (الحياة الشعرية) ، ومن أجلها فحسب يتحمل الحياة الحسية بمرّ مذاقها (ص ٤٨) .

- وهو ، في ما يطرح من نموذج إنساني في ما يكتب ، يجعل نموذجه هذا نائياً (بنفسه عن السياسة). فهو (بمقتضى خبرته التاريخية من تجربته مع الثورة العرابية وما أعقب فشلها من تخاذل مروع ، يشعر بنفور ورهبة من هذا الميدان الكريه (ص ٤٨) ، بل إنه يعلن ، صراحة، عن بغضه (السياسة وأهلها) بغضه (للكذب والغش والخيانة والغدر) (ص ٤٩) .

- وهو يفرق بين الدعوة إلى الفضيلة وبين الكيان الاجتماعي

والاقتصادي والسياسي الذي يعيش فيه المرء ، ويفصل بين الإنسان كبنية شعورية خلقية ، وبينه كبنية تعيش وتعمل وتنتج في المجتمع . فالمؤلف يرى هنا أن من (معالم الذهنية المنفلوطية رؤية الأشياء منفصلة عن أصولها ومسبباتها ، وعن العلاقة التي تربطها وتحدها) (ص ٤٩) .

أما الاستنتاج الذي يبلغه المؤلف من هذا كله ، فهو ما يراه (منطقاً حتمياً) ؛ يصدر عن النظر (إلى الإنسان كبنية شعورية ، أو (شعرية) مجردة ، و(إسقاط الإنسان كبنية اجتماعية) - وهي حتمية نظرة المنفلوطي التي أصدر عنها في جميع ما كتب) (ص ٥٠) .

ومن هنا الاستسلام للحزن ، الذي هو أبرز سمة طبعت (الكتابات المنفلوطية) بطابعها ، فكانت من أكبر المآخذ عليه . والمؤلف وهو يعقد الفصل الثالث من كتابه هذا لـ (المنفلوطية والحزن) ؛ يقرر بأن (تعاطي الحزن وهواية الأشجان) أمران (يتخطيان موقف الحزن العادي ، إذ من ملامحهما القصد والاستعادة ، والسعي إلى تكرار التجربة ، واستعادة الشعور بالذات من خلال اجترار الحزن وتذوقه) .. بل يجد من سمات تعاطي الحزن : النرجسية ، والتمركز حول الذات ، واعتصار الذات ، وأحياناً ، أيضاً ، الافتتان بها ، ويتبع ذلك تراجع الاهتمام بعالم الواقع ، وتقلص القدرة على رؤيته تحت شروطه ، أو رفض الرؤية) .

فأين يقف المنفلوطي ، في أدبه وما كتب ، من مثل هذا المفهوم للحزن ؟

يقرر المؤلف هنا ، أن (هواية الأحزان) وهو يصر على حملها على هذا الوصف - تجد (عند المنفلوطي جذورها في تراث الهموم والأحزان في كتب الأدب العربي) .. ولذلك فهو يعود (بفكره إلى المخزون من هذا التراث متأملاً ما لهذا التراث من وقع خاص على

نفسه) ، ويجد أن هذه (الأحزان) تلح (على المنفلوطي (إلحاحاً عظيماً) من خلال ما تنطق عما يعيشه أو يريد التعبير عنه في لحظته الحاضرة وتعرفه الطريق إلى موضوعه في الحاضر) (ص ٥٧) .

وإذا كانت (ظاهرة الحزن) والتوقيع على الآلام (ظاهرة منفلوطية) ؛ فإن المنفلوطي ليس وحده فيها .. (فقد كان اللون الكابي الحزين هو الصفة الغالبة على المؤلفات الأدبية الموضوعة والمؤلفات المنقولة عن الغرب في تلك الحقبة) ، أما (الجديد الذي أدخله المنفلوطي) فهو (الاحتفال بالحزن والأسى وحياة النفس الأبية الحالمة ، والدعوة إلى سعادة الدموع ، أو الحزن السعيد . الجديد هو الحزن والبؤس والفقر كإيديولوجية . فالحزن الذي يعالجه المنفلوطي هو حزن الفقر والحرمان والإحباط ، ولكنه يعليه ويرتفع به إلى آفاق شعورية وإلى معان نبيلة . ومن خلال هذه الأشجان الشعورية يعبر عن الموقف النفسي للفئات المتوسطة الدنيا (أو جمهور القراء العام) في العقود الأولى من هذا القرن) ، فكان في هذا ينطلق من الإحساس بأن (الذاتية والفردية النامية) في مجتمع قائم على القهر خاضع لإرادة المستعمر ، لا تستطيع (أن تعبر عن نفسها إلاّ من خلال الإحباط) (ص ٥٨) .

إن (هواية الأحزان المنفلوطية) - كما يسميها المؤلف - تعوّض (عن الحرمان ، على أنها تعوض عن الحرمان بقبول الحرمان ، والإعلاء من شأنه ، فبالحرمان أي البؤس والفقدان والعسف الذي يقع على الإنسان يتطهر الإنسان ويصدق ويسمو . ومن ثم تكتسب المنفلوطية لمحة صوفية جذابة) (ص ٦٠) .

وإذا كان المنفلوطي يستمرئ الآلام والأحزان حتى يحولها في كتاباته إلى ضرب من (الدراما العاطفية) ، فما ذلك إلاّ لكون المنفلوطية تستهدف (التعويض عن الحب المفقود أو الممنوع) . وإن كانت لا تعوض عن حب بعينه ، وإنما عن شيء عام غائب محظور ، وإن كان

يداعب الخيال والوجدان (...) فمن معالم المنفلوطية نفي عالم الأسباب ورؤية الأشياء كأشياء قائمة بذاتها (ص ٦١) .

فالمنفلوطي كاتب يسعى في ما يكتب إلى (النهاية الفاجعة)، التي (هي من أعمق مصادر التأثير والإيحاء في القصص المنفلوطية : هي وسيلة إعلاء الذات والتحامها بالمتعالي وتحريرها من الأغلال) (ص ٦٨) ، وهو أسلوب يعتمده المنفلوطي فلا يدع (للقارىء مجالاً للتأمل والتواصل الحقيقي ، وإنما يدعوه دعوة مباشرة إلى التقمص والتشخص ، فضوء العقل والوعي المتأمل مفسد للمنفلوطية ، ومن ثم فأنت مع المنفلوطي بقلبك ووجدانه (أو) أنه لا سبيل إليك منه) (ص ٦٩).

فعلى أي نحو تمثل المنفلوطي أحاسيس (الجيل العربي) الذي كتب له ما كتب أو أعاد كتابة ما (عرّب) في ضوء ما رصد لقارىء هذا الجيل من آفاق نفسية وروحية ووجدانية ، توجّه إليها في الأساس ؟. بل لنقل على أي نحو صاغ مفهوماته عن الحب والعاطفة والوجدان ؟.

إن المؤلف يستعرض هذا كله من خلال (ماجدولين). فإذا كان (مفهوم الحب) (عند أدباء الرومانسية العرب) قد وقع (تحت تأثير قيود المجتمع العربي ، وتدخلت في صياغة تأثّراتهم (بالفلسفة الجمالية لأدباء الرومانتيكية الإنكليز والفرنسيين) .. فإن القارىء العربي في العقود الأولى من القرن الحالي قد اتخذ ، بدوره موقفاً (للتصور والتقمص لا غير) . ومن هنا ما يراه المؤلف من عدم استطاعتنا فصل (الأحاسيس والعواطف . فمن المقومات الأساسية لاستيعاب المنفلوطي أنه يصوغ المادة العاطفية التي يقدمها بلغة إيحائية ملحّة تحمل في نفس الآن لواء البيان) (ص ٨٨) .

(فالمنفلوطية لا تعرف السببية ، أو العلة والنتيجة . فهي من الناحية السوسيولوجية تتحدث في فراغ ، دون أي بعد اجتماعي (على

الرغم من أنها تتحدث كثيراً عن الفقر والفقراء ..). ومن هنا ، فإن المنفلوطي (لا يربط السعادة بسبب أو بحال من الأحوال ، فهي ، في عرفه ، تكون بذاتها ، فمنبع السعادة هو القلب ، والإنسان سعيد في ذاته أو شقي في ذاته) (ص ١٠٠) .

وبـ (العودة إلى الحزن) ينعقد القسم الثاني من الكتاب ومن بدئه نتساءل (فالمؤلف يرسم لنا فيه (أشكال الحزن) بعد المنفلوطي) عما إذا كانت المنفلوطية قد تطورت (بتطور المجتمع ، وبتغيّر وظيفة الأحزان) ؟

إن (الحزن كنسق نفسي اجتماعي له قصته وميراثه النفسي واللغوي والأدبي ، وله مقوماته وبيئته ووظيفته المرحلية). وإذا كانت (المنفلوطية) ظاهرة عربية اجتاحت الواقع العربي؛ فإن تطورها قد اختلف (باختلاف مراحل التطور).. وله اليوم تأثير وامتداد بيئات من هذا الواقع ، وانعدام في سواها. (ص ١٣١) .

ومع تقدير المؤلف لهذا ، وتأكيده عليه ، فإنه يحرص على تثبيت فكرته بمتابعة (تطور ظاهرة الأحزان المنفلوطية من خلال أشكال أو مراحل (ثلاث). نموذجية – أي (أنها تجمع بين الخاص والعام ، وأن لها أصولها البيئية الخاصة والعربية العامة) ،ص ١٣١) .

أما هذه الأشكال فتبدأ بما يطلق عليه تسمية (الأسى الخالد) والحزن المصقول (متتبعاً إياه من خلال : علي محمود طه ، إبراهيم ناجي، أبو القاسم الشابي ، إلياس أبو شبكة) .

إن (ورثة المنفلوطي) ، بطبيعة التطور الاجتماعي والأدبي – كما يراهم المؤلف – هم أصحاب (النفوس الشاعرة) و(الوجدان الفردي). وهؤلاء يتعاطون الحزن والأسى من وحي الحرمان والأسى (يصوغه الشاعر كجزء من هويته الجديدة الغامضة ؛ ومن وظيفته وكيانه لأولئك الذين يستهويهم الأسى) . ويجد، بالإحالة إلى رأي لصلاح عبدالصبور ،

أن (في صورة الشاعر هذه أصداء ما خلّفه المنفلوطي في (الأذهان) ، ذلك أن المنفلوطي هو نفسه الذي نادى بكون الشاعر (هو مَنْ يشعر ويتألم حتى يصدق ويملك جماع النفس) (ص ١٣٦) . وهذا هو الذي كان الأساس والمنطلق في التجربة الرومانسية العربية التي هي بحكم تكوين المجتمع العربي وأنسقته القيمية المتقادمة وواقعه التاريخي السيء ، تقف في الأغلب عند الأنات والأحزان وبكاء الذات . وقد ترتفع أحياناً من هذه الأعماق إلى حرارة الأشواق ، وتدعو إلى اليقظة وإلى تحطيم الجهالة ، كما نرى في شعر (أبي القاسم الشابي)، ولكنها تفتقر عامة إلى الآفاق الفكرية)[1]، ولا تعرف الجوانب التحررية للرومانتيكية الأوروبية التي تتجلى في نقض الأعراف والأنسقة القيمية البرجوازية ؛ والكشف عن الهوة التي تفصل بين دعواها ومحتواها والهيام بمباهج الحياة وإعلاء متع الحب ...) (ص ١٣٧).

وإذا كان الجيل العربي الجديد على أيام المنفلوطي (١٨٧٢ - ١٩٢٤) (قد بدأ يفقد ثقته بالقيم الموروثة) ، فإن المنفلوطي نفسه قد أحس (بتغير هذا المزاج العام فاهتز عالمه المحافظ في أساسه اهتزازاً شديداً ، وأطلق تياراً من الرومانطيقية المفعمة بالكآبة والسوداوية)[2].

فعلي محمود طه ، الذي يعدّ علَماً من أعلام الرومانسية في عصره ، لم تكن (له مثل هذه الآفاق التحررية أو الفكرية ، وإنما هو قد طرق هذا الباب في رفق كاستجابة لخيال الحرمان ، ومن منظار رجل حربي يتغنى بلياليه ... مع الفاتنات من الأوروبيات ويهيم في الأحلام والذكريات) (ص ١٢٧) .

إلاّ أن ما يطلق عليه المؤلف تسمية (الحزن المصقول) الذي ساد شعر من مرّ ذكرهم (على ما فيه من اتفاق في الأداء دون أعماق بعيدة، ودون هوية واضحة ، إذ تنقصه الخصوصية). فهو (موقف

احتجاج عاطفي ، وإعزاز للنفس وتلمس للمشاعر). بل نجد المؤلف يذهب إلى ما هو أبعد من هذا وهو يرجح أن يكون باباً (من أبواب الشعر، وأحياناً النثر ، لا يقتصر عليه الأديب ولا يقف عنده (...) أو هو جزء من إعلان الشاعر عن وجوده الجديد وهويته المغايرة لهوية الشاعر العربي في الماضي) (ص ١٣٨) .

ومع تأكيد المؤلف على هذا ، نجده يقرر مسألة على جانب من الأهمية والخطورة .. فهو يجد أننا حين نتأمل (حياة علي محمود طه وآفاقه الفكرية يبدو لنا هذا (الأسى الباقي) الذي يتحدث عنه انفعال بألفاظ ذات وقع وصدى أكثر منه تعبيراً عن تجربة ذاتية حضارية)، ومعنى هذا أن تجربة الشاعر (تجربة ذهنية) تقوم على تمثل (نموذج آخر) غير (نموذجها الذاتي)، وأن أفكاره تقوم على (الاستعارة) وليس على (الانفعال الداخلي). فالأسى (الذي يعانيه الشاعر هو لحن ونغم داخلي أكثر منه موضوعاً محدداً ملموساً) (ص ١٢٩).

وقد استوى عند الشعراء الذين أدرجهم المؤلف في هذا الباب من بحثه - وعند سواهم من مجايليهم - الإحساس بأن (هذا المجتمع يجحدهم حقهم ، وأنهم لا يجنون من عيشهم شيئاً) - وهو إحساس وإن كان يسلم للعبثية ، أو يقود إلى العدمية ، فإنهم معهم قد ولد إحساساً بالحرمان وتصريحاً بالرفض (رفض المجتمع ، بواقعه ومؤسساته) ؛ فكانت (قضيتهم الأساسية) تتجلى في (أن هناك فاصلاً يفصل بين ذاتيتهم وآمالهم وبين الوجود المعيشي من حولهم) (ص ١٤١). فهم (ينشدون الحرية والحياة ، ولكن دون حس أو فكر اجتماعي . وهم أيضاً فرديون عاطفيون في ثورتهم أيضاً على التخلف والخمول ، وفي دعوتهم إلى (اليقظة) و(النهضة) (ص ١٤٢).

وكنتيجة لهذا التلاقي لا يجد المؤلف في الأمر غرابة (أن يتشابه

هؤلاء الشعراء في وسائل التعبير ووجهاته ، وأن يبدو وكأن شعراء الحزن المصقول يأخذون المعاني عن بعضهم البعض) (ص ١٤٤).

ولم يقف السير (على نهج المنفلوطي) عند هذه الخطوات وحدها - كما يرى المؤلف بل تعداها إلى خطوات أخرى انعكست في القصة والرواية ، فكان (محمد عبدالحليم عبدالله الذي (يلقبه البعض بالمنفلوطي الجديد) مع تطور العصر (...) فبين الرجلين - على رأي الدكتور شكري عياد - اتفاق كبير في الطبيعة والثقافة والأسلوب : كلاهما ريفي لم تستطع المدينة أن تنفذ إلى عظامه ... وكلاهما شاعر نثر شعره : الأول في مقالات والثاني في روايات) (ص ١٥٣) .

وإذا كان النقد الذي وجه إلى المنفلوطي قد أخذه بكثير من الصفات والمعاني التي تقلل من شأن ما يرى له المؤلف من تأثير (في المبنى النفسي لعديد ممن جاؤوا بعده وقرأوه). فهو في نظر بعض نقادنا لا يعدو أن يكون (مقتبساً) عن الرواية الفرنسية ، وكانت اقتباساته هذه (مداورة ، مشوهة من حيث هي فن قصصي ، مزدانة بأسلوب مشرق . ويأتيها المنفلوطي مسوقاً بالنزعة المثالية ، كارهاً للملتوي ، مسرفاً في بث العواطف واللواعج (حتى رموه) (بـ ....) كليلاً في تفكيك خوافي النفس حتى قيل أن (أبطاله أشباح لا أرواح) مأخوذاً بتطراب إيقاعه ، فيكرر ويرادف ويعاقب على المعنى الواحد ، مسترسلاً في الوصف النافل، يسرد ولا يحبك في بناء)[٣].

وإذا كان النقد الذي تناول شعراء الرومانتيكية قد وجد لهم المبرر ، الذاتي والاجتماعي ، في ما ذهبوا فيه ... فإن هذا النقد لم يكن كذلك مع (المنفلوطي الجديد). فهذا الدكتور عبدالقادر القط يصف مضمون القيم التي تحكم مصائر الأشخاص في روايات محمد عبدالحليم عبدالله الثلاث الأولى (لقيطة ١٩٤٧)، (بعد الغروب ١٩٤٩)، (شجرة

اللبلاب ١٩٥١) بالزيف ، فأبطال هذه الروايات يتعلقون بمثالية كاذبة ، ويتنكرون لإنسانيتهم ، ويذعنون لقضاء وقيم باطلة تتحكم في مصائرهم، دون صراع أو مواجهة) (ص ١٥٦).

لكن عبدالحليم عبدالله إذا كان قد تجاوز هذا (الإطار المنفلوطي) في رواياته التالية (شمس الخريف ١٩٥٢)، (غصن الزيتون ١٩٥٥) ، و(من أجل ولدي ١٩٥٧) حيث " يمثل الحرمان والضعف أيضاً الخبرة الأساسية " لأبطاله فيها - " فإن " الإعلاء الرومانسي أو المثالية العاطفية تتراجع ، بعض الشيء في هذه الروايات الأخيرة ، ويغلب الاستسلام للقهر وشعور الوحدة وتبرر هموم الحياة إلى جانب هموم الوجدان " -. وهنا تتمثل للمؤلف آمال (وأحزان المواطن الصغير المكبل في ضآلته وأُطره العاطفية والذهنية المتقادمة ، وحدود العلاقات الأُسرية الذي لا يداخله الشك في أنسقته القيمية الآسنة) .. و(هو ما يضفيه عبدالحليم عبدالله إلى الأحزان المنفلوطية ، أو هو الشكل الجديد الذي تأخذه الأحزان المنفلوطية ، وقد عاش عبدالحليم عبدالله بمفاهيم هذا المواطن ومقاييسه وتدثر بآلامه) (ص ١٥٦) .

وإذا كان محمد عبدالحليم عبدالله يرجع ببطل رواياته إلى أنه نمطاً ذا سمات خاصة بدعوى (ارتباط الكتابة عنده بالتجربة الشخصية وملاحظة الذات والذكريات) ، فإن المؤلف يرى أن هذا (التكرار أو النمطية في شخصية (البطل) هو الوجه الآخر للإنحصار في تجربة وجدانية بعينها ، أو قل هو الانحصار في الذات والباطن) (ص ١٥٧).

وما يأخذه المؤلف على الكاتب ، وهو يضع رواياته في سياق ما انبنت عليه من أفكار ، أن (قضية الحرمان والفقر عنده تظل معلقة في الهواء ، أُحادية البعد ، دون ارتباط بغيرها من القضايا ودون وعي اجتماعي سياسي ما) - ويعود بذلك إلى محدودية وبساطة (الفكر الاجتماعي في المرحلة التي تكوّن فيها الكاتب - معيداً إلى الأذهان

نفوره من السياسات - شأنه في ذلك شأن المنفلوطي - وهو نفور يعزوه إلى (الهامشية)، ويرى فيه سمة من سماتها الاجتماعية والباطنية للفئات المتوسطة الصغيرة) (ص ١٦٢).

أما إذا كانت (الأحزان والآلام والأقدار) هي (عدسة الرؤيا الوحيدة التي يرى منها الوجدان العاطفي حقائق الناس والحياة) (ص ١٦٥) - وقد أصبحت هذه الأحزان هي (وسيلة الشعور الطاغية على ما عداها ، في أدب الرجل وأدب آخرين سواه - فما ذلك إلا لكون عاطفية (الأحزان هذه وليدة واقع سيء طابعه الحرمان والإحباط ، ووليدة الشوق الغامض إلى شيء روحي غير مادي وراء ظواهر الأشياء ، ووليدة تراث نفسي لغوي) (ص ١٦٦). وقد كان عبدالحليم عبدالله يعتبر الحزن (طبيعة) في حياته .

لكن للحزن ، في سياق هذا المنزع (إطار وجداني عام ورؤيا كونية وصوفية بدون تصوّف) يعقد المؤلف لها الفصل الأخير من كتابه من خلال الشاعر صلاح عبدالصبور ، الذي يجد معه أن الحزن قد استقل (عن مسبقاته وبداءته ، أو يبدو أنه قد استقل . فقد تحول إلى إطار ذهني وجداني وإلى أسلوب شعري بحيث قد يعجز صاحب الحزن أن يحدد له أسبابه ومصادره ، فقد تداخلت الأسباب والمصادر ، وانصهرت في عاطفة أو حالة وجدانية شاملة لا مهرب منها ولا غناء عنها . فالحزن عند صاحب هذا الحزن شيء دائم لا عارض) (ص ١٦٩).

ومع أن المؤلف يتخذ من عبدالصبور ممثلاً لهذه الحالة ، فإنه يضيف إليها تأكيده على أن الحزن عند صاحبه - في حالة كهذه - هو (قدره وما أخذ به نفسه في مواجهة هذا الكون والواقع المريض (...) فمن طبيعة الحزن إذا امتد به الزمن أن يستقل عن مسبقاته ويتحول إلى حالة مزاجية ووجدانية شاملة قد تشتد وقد تنبسط بفعل المؤثرات الخارجية ولكنه موقف احتجاج شعوري عام ، واحتماء في حنايا الذات ،

ومعاناة في الوحدة وانتظار ، وأيضاً حنين إلى شيء ماض أو مفتقد ، أو قل إنه حلم بالماضي أو بالعودة).. فالحزن ، بهذا المعنى ، موقف نفسي وجداني أو فلسفي خاص هو لون من (الإشراقية دون إشراق) (ص١٦٩ - ١٧٠) فعبدالصبور يرى (أن الإنسان مفكر حزين ، وأن (الحزن ثمرة التأمل) ، والحزن عنده غير اليأس ... بل لعله نقيضه ، اليأس ساكن فاتر ، والحزن متقد . والحزن أيضاً ليس ذلك الضرب من الأنين الفج .. إنه وقور عميق إنساني)[٤] (ص ١٧٠).

ويرى المؤلف من خلال مراجعته لما كتب عبدالصبور من شعر ومسرح ، (إن من أصول الحزن عنده تطلّع (أنا) الشاعر إلى المرأة ، تطلعه إلى صلة بها تفوق وضعية المرأة في المجتمع العربي ، وتفوق كل تصور محدود عن (المرأة) (...) وتتداخل هنا المؤثرات العامة والخاصة التي تعود إلى مراحل الطفولة والصبا والثقافة الأدبية الأولى ، وهي ثقافة وجدانية يحب ويشقى فيها الناشىء العربي قبل أن يرى الموجودات والمحسوسات من حوله ، وحين يرتبط هذا الحب بكائن موجود (يظل أيضاً (كل حصوله في مجال التمني) وتظل هكذا القدرة على الاتصال بالمرأة ، و(بالغير) ، وبالتالي بالمحسوسات معلقة) . وما يصدر عن هذه الحالة من تبعات (لعل أبرزها هو تثبت الوجدان عند هذه التجربة والبحث المستمر المحموم الذي لا يستقر عند (المرأة) (ص ١٧٠ - ١٧١).

ويرجع المؤلف (اضطراب علاقة الشاعر بالمرأة) فيراه (محصلة اضطراب علاقته بالمجتمع والكون من حوله ، أو قل إنهما مترابطان متلازمان) (ص ١٧١).

فأية صورة تتخذ المرأة في شعر صلاح عبدالصبور ؟ وأية قضية يطرح من خلالها ؟

إنها عنده - بمنظور المؤلف في قراءته له - (قضية مركبة

متشابكة) .. فهي (الأم والعشيقة والصديقة والوطن ، وهي الحلم والأمل والحنين إلى (الخلاص) ، وهي نمط الإحباط والحرمان والسأم).

وإذا كان صلاح عبدالصبور نفسه قد خرج من (عباءة المدرسة الرومانتيكية العربية) فإنه في شعره ، قد أعلن انقضاء زمان الحزن (المنفلوطي) ، والحزن المصقول (علي محمود طه ورعيله) ، وخبت أحزان المواطن الصغير المكبل في ضعفه وتعاسته وأطره الذهنية البالية (محمد عبدالحليم عبدالله و(منفلوطيته الجديدة)). وعلى خلاف هذه الأحزان (يبدو الحزن الذي يتلبسه صلاح عبدالصبور موقفاً وجودياً وعناء روحياً ، أو هكذا يراه ويعانيه) (ص ١٧٥ – ١٧٦).

إن صلاح عبدالصبور ، سواء في حزنه أم في مفهوماته الاجتماعية والفكرية وموقفه من المجتمع وتوجهه إلى الواقع والإنسان ، غالباً ما ينطلق من موقف فردي – ذاتي ، ويصدر عن (موقف وجداني) صرف . فهو في تصوره هذا إنما يصدر عن (موقف الغربة السياسية والامتناع السياسي ، ويعبر عن الحاجة إلى تأكيد (أنا) الشاعر في وجه المجتمع ، وعن الرغبة في الاحتفاظ للشعر والأدب بمجاله الخاص) (ص ١٧٦).

و(تلتحم في وجدان صلاح عبدالصبور تجربة الحب المحبط بتجربة الشاعر المحبط بتجربة (القلق الكابي) والبحث بلا جدوى عن (الخلاص) و(السلام) و(اليقين) كما تلتحم في وجدانه الأحزان الذاتية بالأحزان العامة ...) فصلاح عبدالصبور لا يستطيع إلاّ أن يرى قضايا الواقع التاريخي المحيط من خلال قضاياه الذاتية ، من خلال بحث (أنا) الشاعر عن الصدى والأثر وعن (الحب المخصب) وعن الخلاص والجوهر) (ص ١٨٤ – ١٨٥).

غير أن صلاح عبدالصبور لا يدعنا نذهب بعيداً في تقصي

(منابع الأحزان) في نفسه وشعره .. فمؤثراتها الأولى - كما ذكرها في كتابه : (حياتي في الشعر) - كانت من المنفلوطي وجبران ، ومن بعدهما نيتشه . فإذا كان المنفلوطي وجبران قد منحاه رقة الإحساس والعطف والتعاطف مع المحزونين والمقهورين في الحياة ، فإن نيتشه قد منحه إحساساً (يقل على القلب ويدفع إلى الوحدة ، ويطالب صاحبه بمستوى آخر من الإحساس والكون والحياة).

فقد قرأ عبدالصبور من قرأهم من (الأدباء وفقاً لاستعداده الوجداني والنفسي الخاص) (ص ٢١٢) وكثيراً ما كان يكتشف أعماق نفسه وأبعاد ذاته من خلالهم .. فكانوا بمثابة معمقين لإحساسه وعنصر تطوير وتحويل مستمرين في أفكاره ، من خلال ما كان له من (موقف وجداني).

* * * *

وبمثل هذا الامتداد تمضي (الأحزان المنفلوطية) في شعر شعراء آخرين ، تبدأ من أيامه ، لينتهي معها الكتاب في أيامنا ... مشكلاً من تتبعه لها ، ورصد ما أفرزت من ظواهر ، واحداً من أمتع الكتب وأكثرها جدية في الدراسة والتحليل .

الهوامش

١ - يستثني المؤلف من حكمه هذا : جبران خليل جبران ، فيرى أن للرومانسية عنده آفاقاً (وتطلعات تحررية ، ولو أن طابعها هو التجريد الشديد والانحصار في معجم بعينه ، نفتقد فيه جانب المحسوسات والوجود المعيشي الملموس) (ص ١٣٧).

٢ - سلمى الخضراء الجيوسي : الشعر العربي المعاصر ، تطوره ومستقبله - مجلة (عالم الفكر) - مج ٤ - ع ٢ - الكويت ١٩٧٣ - ص ١٥ .

٣ - أنطوان غطاس كرم : في الأدب العربي الحديث - ضمن كتاب (الفكر العربي في مائة سنة) - منشورات الجامعة الأمريكية - بيروت ١٩٦٧ / ص ٢٢٥ .

٤ - الكلام لصلاح عبدالصبور ، في حديث له مع مجلة (الآداب) - بيروت / أكتوبر (تشرين الأول / ١٩٦٠) .

* * *

نظرية التناص

المختار حسني

يعتبر مفهوم التناص ، بعد ظهوره إلى الوجود ، بفعل التجديد الذي لحق الفكر النقدي في سنوات الستين من هذا القرن ، من الأدوات النقدية الرئيسة في الدراسات الأدبية ؛ وظيفتُه تبيان الدعوى القائلة بأن كل نص يمكن قراءته على أساس أنه فضاء لتسرب وتحول واحد أو أكثر من النصوص في نصوص أخرى . ولكن ، وخلال ربع قرن ، أثار مفهوم التناص كثيراً من الجدل ، ولم يفرض وجوده مؤخراً إلا بعد أن خضع لكثير من التنقيح والإصلاح على مستوى التحديد. ومن أجل إدراك ما له من أهمية ؛ ينبغي تتبع هذا التطور خطوة خطوة :

- تكون المفهوم :

لا يمكن عزل فكرة التناص ، في أصلها ، عن الأعمال النظرية لجماعة " تيل كيل Tel Quel " ومجلتها الحاملة لاسمها (تأسست سنة ١٩٦٠ بإدارة " فيليب سولرس Philippe Sollers "). فقد نشرت المفاهيم الرئيسة التي أعدتها طائفة من منظري الجماعة الذين تركوا بصمات عميقة في جيلهم ؛ ففي مرحلة أوج " تيل كيل Tel Quel " سنة ١٩٦٨/ ١٩٦٩ ، ظهر المفهوم الجوهري بشكل رسمي في المعجم النقدي للطليعة ؛ وذلك في إصدارين مخصصين لعرض الجهاز النظري للجماعة:

١ - الأول هو " نظرية الجماعة : Théorie d'Ensemble. Coll, Tel Quel. Seuil; Paris 1968 " وهو مؤلف جماعي شارك فيه كل من فوكو Foucault وبارت Barthes ودريدا Derrida وسولرس Sollers وكريستيفا Kristeva .

٢ – والثاني هو "سيميوطيقا ؛ أبحاث من أجل تحليل دلالي : Sèméiôtikè; Recherches pour une symanalyse " سنة ١٩٦٩ لجوليا كريستيفا ؛ ويجمع سلسلة من المقالات كانت قد كتبتها بين سنتي ١٩٦٦ – ١٩٦٩ .

في " نظرية الجماعة " ينتقد " فيليب سولرس " التصنيف اللاهوتي للموضوع والمعنى والحقيقة .. إلخ ، ويقترح ، مقابل النص الكامل الجامد المسيج بتميز شكله وفرادته ، فرضية التناص المستعارة من الناقد الروسي " مخائيل باختين Mikhael Bakhtine " القائلة بأن " كل نص يقع عند ملتقى مجموعة من النصوص الأخرى ؛ يعيد قراءتها ويؤكدها ويكثفها ويحولها ويعمقها في نفس الوقت ". وفي نفس المؤلف، في مقالها "مسألة بنائية النص Problème de la Structuration du Texte "، تقدم " جوليا كريستيفا " الرواية القروسطوية (Jéhan de Saintré) مثالاً لتحديد ما ينبغي أن يفهم من مصطلح التناص ؛ فهو " تفاعل نصي يحدث داخل نص واحد ويسوغ تناول " مختلف متتاليات أو رموز بنية نصية ما باعتبارها جملة تحولات لمتتاليات ورموز مأخوذة من نصوص أخرى . وهكذا يمكن اعتبار بنية النص الروائي الفرنسي في القرن الخامس عشر نتيجة لتحول عدد كبير من هذه الرموز .. من أجل هذا يغدو مفهوم التناص علامة للطريقة التي بها يقرأ نص ما التاريخ ويندمج فيه ". إن " جوليا كريستيفا " التي كانت تنطلق من التحليل التحويلي (المستعار من " شومسكي Chomsky " و" سومجان Saumjan ") وجدت نفسها مرغمة على إضافة مفهوم التناص لتبلغ بتلك الطريقة ما هو اجتماعي وتاريخي ؛ إذ بدون هذه الفرضية سيبقى ما هو اجتماعي وتاريخي بعيداً عن المتناول ضمن ما تتيحه ثنائية الدال / المدلول ؛ تحول الدال / ثبات المدلول . هذا الإصلاح المنهجي سيرتكز ، لتعويض ذلك ، على " المنهج التحويلي " الذي بوساطته ، وبإضافة

مفهوم التناص " يمكن وضع البنية الأدبية في المجموع الاجتماعي الذي يعتبر بمثابة مجموع نصي ". بوضع هذا المبدأ يغدو التناص في " Petit Jéhan de Saintré " تفاعلاً ، في هذا النص ، لأربعة مكونات تناصية:

١ - نص التقسيم التقليدي (تصميم الرواية بحسب الأبواب والفصول ، النبرة الوعظية ، الإحالة الذاتية في الكتابة والمخطوط).

٢ - نص الشعر الغزلي (حيث " السيدة " la Dame " مركز اهتمام وتمجيد مجتمع ذي علاقات مثلية homosexuelle تجعل صورتها تنبعث من خلال .. المرأة ... والبكر " وحيث شبق الشعراء الجوالون (التروبادور Troubadours).

٣ - النص الشفوي للمدينة (الأصوات الإشهارية للباعة ، لافتات وعناوين المحلات ، لغة اقتصاد العصر ...).

٤ - وأخيراً ؛ خطاب الكرنفال (حيث يتجاور التجانس والغموض والضحك واستشكال الجسد وجنس المشارك والقناع ... إلخ).

وتستخلص " جوليا كريستيفا " بأن هذا الرابط التناصي الذي يغير دلالة كل هذه الملفوظات بتجميعها في بنية النص ، والذي من الممكن أن يُنظر إليه كمجموع متنافر ، يُشكل مقاربة أولى لما يمكن أن تكون عليه " وحدة الخطاب " في عصر النهضة . وباعتماده على مفهوم التناص ، يسمح المنهج التحويلي ، أيضاً ، باستنتاج " العينة الأيديولوجية Idèologème " من النص . وهذا الاسم أطلقته " جوليا كريستيفا " على هذه الوظيفة التي تربط بنية أدبية متماسكة (مثلاً رواية) ببنيات أخرى (مثلاً خطاب العلم). لقد كان أثر " نظرية الجماعة " كبيراً في أوساط الطليعة النقدية بعد أحداث مايو ١٩٦٨ . ومع " سيميوطيقا ؛ أبحاث من أجل تحليل دلائلي " ستعود كريستيفا " إلى هذه الأداة المنهجية وستحدد ، على الخصوص ، في دراستها " اللفظ والحوار والرواية " ما

لـ " باختين " من فضل على مفهوم التناص ؛ فإن الأساس في هذا المفهوم نشأ بدءاً من " اكتشاف كان " باختين " أول من أدخله إلى النظرية الأدبية ؛ وهو أن كل نص يتشكل من فسيفساء من الاستشهادات، وكل نص امتصاص وتحويل لنص آخر . وهكذا يحل مفهوم التناص محل تواصل المعارف الذاتية Intèrsubjectivité ". لا يستعمل " باختين " مصطلح " التناص "، ولكن الفكرة كامنة في المفهوم الباختيني لـ "الحوارية Dialogisme " كما نجدها في " شعرية دوستويفسكي Poétique de Dostoïvski " (موسكو ١٩٦٣ ، الترجمة الفرنسية لـ : " إيزابيل كوليتشاف Isabelle Kolitcheff " تقديم " جوليا كريستيفا "؛ سوي Seuil 1970) وفي " فرانسوا رابلي والثقافة الشعبية François Rabelais et la culture populaire Andreé Robel; Gallimard; Paris, 1970" موسكو ١٩٦٥ الترجمة الفرنسية لـ : أندري روبيل ونجدها، فيما بعد ، في " جمالية ونظرية الرواية لـ : باريا أوليفيي Baria Olivier; Gallimard, 1978 " وفي "جمالية الإبداع الشفوي Esthétique de la création verbale " موسكو ١٩٧٩ الترجمة الفرنسية لـ : ألفريدا أوكوتيريي Alfreda Aucouturier, Gallimard; 1984 ". ويوضح " باختين بجلاء ظواهر الانبعاث التي تجعل من الثقافة مكان عودة عنيفة للتقاليد المنسية ، ويقيم الدليل على كون الرواية مهيأة مسبقاً ببنيتها الخاصة ، لدمج عدد كبير من المكونات اللسانية والأسلوبية والثقافية المختلفة على شكل تعدد الأصوات Polyphonique . إن مجموع تبادل المواقع الممكن ، وتواجه الاختلافات على شكل حواري، يجعل من هذا الشكل الأدبي نموذجاً تركيبياً يسمح بالتفكير في الأدبية بشكل مغاير " فالمؤلف مشارك في روايته، كلي الحضور فيها ، ولكن بدون لغة خاصة ومباشرة ؛ فإن لغة الرواية نظام من اللغات التي تتضح معالمها بالمشاركة والتعاون أثناء الحوار ". إن العناصر المستمدة مباشرة من " باختين " : (اللغات، التحول عبر ترابط الأصوات المتعددة ، الحوارية ، الوحدات الخطابية

للثقافة) هي العناصر التي تكون مفهوم التناص . وكان تأثيره ، بعد ، أوضح ما يكون سنة ١٩٨١ ، فقد خص " تزفيتان تودوروف Tazvetan Todorov " هذا الناقد بكتاب قيم هو " ميخائيل باختين ، المبدأ الحواري . Maikhael Bakhtine; le principe dialogique, Seuil, 1981. " وفيه يقترح تقسيم المبدأ الحواري إلى مفهومين : مفهوم الحوارية بهذا المعنى الضيق ، ومفهوم التناص كما حددته " جوليا كريستيفا " مع احتفاظ هذا المفهوم الثاني بـ " تسمية الحوارية " لـ " بعض الحالات الخاصة للتناص؛ من مثل تبادل الأجوبة بين متحاورين ، أو في التصور الذي أعده باختين عن الشخصية الإنسانية .

هذا الجهد من التوضيح ، وهذه " العودة إلى المنابع ، أمر لم يكن ، في الحقيقة ، امتيازاً يحظى به " تزفتان تودوروف " وحده سنة ١٩٨١ . ففي نفس الفترة كان هنالك مشارك آخر هو " جيرار جنيت Gerard Genette " مدير مجلة " شعرية Poétique " في منشورات " سوي Seuil " الذي وضع اللمسات الأخيرة على الموضوع في كتابه " أطراس Polimpsestes " الذي سيقلب بعد حين كل هذا الصرح المفهومي ؛ ذلك أن الوضعية النظرية للمفهوم منذ كتاب " سيميوطيقا " تعرضت لكثير من التطوير .

- سنوات السبعين : المقاربات الأولى :

لقد ساعد كتابا " نظرية الجماعة " و" سيميوطيقا " بشكل واسع في إخراج مفهوم التناص من دائرة جماعة " تيل كيل "، ولكن ، بفضل التأثير الواسع لـ " رولان بارت Roland Barthes "، فقط ، سيصبح المفهوم محمياً في الصفوف الأولى من الساحة النقدية . كانت الكلمة / المصطلح لاتزال تحتفظ لسنوات عديدة بنكهة التمرد . والجامعات

(باستثناء أصغر الجامعات في " فانسين Vincennes " و" باريس VII جوسيو Paris VII Jussieu) كانت تفضل تجاهل الفكرة ، ولكن المفهوم بدأ شيئاً فشيئاً في الانتشار ؛ فمنذ ١٩٧٢ دخل المصطلح (التناص) دخولاً محتشماً إلى الحقل المعجمي حيث نجد في ملحق " المعجم الموسوعي لعلوم اللغة Dictionnaire encylopédique des sciences du langage " لمؤلفيه : أ. دوكرو Oswald Ducrot وت. تودوروف Tazvetan Todorov، نجد " فرانسوا واهل François Wahl " يتحدث عن " شبكة صلات واسعة وذات مراتب متنوعة " يقيم بها نظامه الخاص وفقاً لقواعد اللغة المحددة سلفاً .

وفي ١٩٧٤ نشرت " جوليا كريستيفا " كتابها " ثورة اللغة الشعرية [...] لوتريامون وملارمي : La révolution du langage poétique; l'avant garde à la fin XIX° siècle : Lautréamont " حيث كانت طليعة نهاية القرن التاسع عشر وخاصة " لوتريامون " مجال اختبار لتحليل البنية الشعرية تحليلاً تناصياً .

في السنة الموالية ، بدا مفهوم التناص وقد تماسك بما فيه الكفاية لكي يصبغ عليه رولان بارت صفة الرسمية في مادة " نظرية النص " من الموسوعة العامة Encyclopædia universalis كمادة تدخل التأليف الموسوعي . ومن هذا التاريخ صار مفهوم التناص أمراً مقبولاً، ولكن ، مع الاحتفاظ دائماً ، بحق المراجعة .

وتميزت سنة ١٩٧٦ بغزارة المساهمات الجديدة في الموضوع ، فمجلة " شعرية " خصصت عددها السابع والعشرين كاملاً لمفهوم التناص ؛ ونجد فيها من البحوث دراسة " لوران جيني L. Jenny "(استراتيجية الشكل La stratégie de la forme) وبحث " أ. توبيا A. Topia " (طباقات جويس Contrepoints joyciens) ونجد " دومنيك مانجينو Dominique Maingueneau " بدوره في دراسته (مدخل إلى مناهج تحليل

الخطاب Initiation aux méthodes de l'analyse du discours; Hachette; Paris, 1976) يقترح نوعاً من التبسيط للمفهوم الذي ، وبسبب تأثير التعميم البيداغوجي ، سيتحول إلى تغليب الجانب العلائقي على حساب المكون التحويلي . وبتحديد مصطلح التناص على أنه " مجموع العلاقات التي تربط نصاً ما بمجموعة من النصوص الأخرى وتتجلى من خلاله " يغدو مفهومه أكثر رسوخاً وسهولة في الاستعمال لكون حقل تطبيقاته غير بعيد عن المجال التقليدي لـ " نقد المصادر ". ونستطيع بالتدريج أن نضم إليه ميادين كلاسية أخرى كدراسة المعارضات والمحاكاة الساخرة . وقد يتم أيضاً ضم الكثير من الإشكاليات الكبرى للأدب المقارن . إلا أن توسيعاً كهذا ، مع ما له من مساهمة كبرى في تعميم استعمال مفهوم التناص ؛ لن نستغرب وقوفه وراء الاضطراب النظري الذي سيفقد فيه التناص ، في المطاف الأخير ، ولمدة معينة ، الخصائص الرئيسة لمفهومه .

هذا النمو السيىء للمفهوم ، والذي لاتزال آثاره اليوم قائمة . كان تفاقمه راجعاً بدون شك لسنتي ١٩٧٥ - ١٩٧٦ بسبب بعض الاضطرابات الاصطلاحية ، خاصة ما يتعلق منها بالمفهوم الفرعي : المتناص [على وزن المتفاعل] l'Intertexte . فـ " لوران جيني مثلا يقصد به " النص الذي يمتص عدداً واسعاً من النصوص مع استمراره في التركيز على معنى معين "، أما " ميشال أريفي Michel Arrivé " فقد اقترح للمتناص تعريفاً يولي فيه الأهمية لجانب العلاقات مما يجعله أوسع من التعريف السابق ؛ حيث يرى أن " مجموع النصوص التي تحكمها علاقات تناصية "، أما " ميكائيل رفاتير Michael Riffaterre " فلا يرى في المتناص غير النص الذي يشكل مرجعيته ، بينما ينتقد " بيير مالاندان Pierre Malindain " في محاولته تعريف المصطلح ، هذا البعد الغيري الخارجي الذي يعرف به المفهوم ويقترح بدلاً من ذلك " افتراض وجود فضاء ما في المتناص تتولد فيه تلك العلاقات المتبادلة المكونة للتناص".

على هامش هذا التشويش ، لم يتوقف المفهوم عن الانتشار في لغة النقد ، ولكن بهيمنة واضحة لجانب العلاقات . واعتباراً لهذا الإشكال، وقصداً منها لتلافي الانحراف ، عادت " جوليا كريستيفا " سنة ١٩٧٦ لتلح على البعد التحويلي للمفهوم موضحة أن التناص " تقاطع تحويلات متبادلة لوحدات منتمية لنصوص مختلفة ". إن الجدل لم يزد إلا حدة في نهاية سنوات السبعين .

- سنوات ١٩٨٠ : الإنتاجية وتنقيح المفهوم :

كانت سنوات ١٩٧٩ - ١٩٨٢ الغنية بالإصدارات شاهداً على دخول مفهوم التناص مرحلة النضج ؛ فكانت أعمال " ريفاتير " :

- إنتاجية النص : La production du texte, Seuil, 1979 .
- التعالق النصي : La syllepse intertextuelle, in Poétique n °40; Seuil; 1979 .

- أثر التناص : La trace de l'intertexte, in la Pansée, Paris; oct. 1979
- سيميائية الشعر : Sémiotique de la poésie, Seuil; 1982 .

التي تحتل بكل تأكيد مكان الصدارة في هذه الناحية من البحث النقدي ؛ وإن كنا نجد فيها تصوراً فضفاضاً عند تحديد المفهوم ؛ فعنده أن " التناص هو ملاحظة القارىء لعلاقات بين عمل أدبي وأعمال أخرى سابقة أو لاحقة عليه ". ويؤدي إجراء " ريفاتير "، على الأقل مبدئياً ، إلى المطابقة بجرأة بين التناص والأدبية ؛ فعنده أن " التناص هو الآلية الخالصة للقراءة الأدبية إذ هي وحدها فقط التي تنتج الدلالة في الوقت الذي لا تستطيع فيه القراءة السطرية المشتركة بين جميع النصوص

أدبية كانت أو غير أدبية ، أن تنتج غير المعنى ". ولكن ، وكما ينص على ذلك " جيرار جنيت " الذي يستشهد بهذه التعريفات في كتابه "أطراس "، فإن " سعة هذه النظرية مصحوبة بالتقييد والجزئية في التطبيق ؛ لأن العلاقات المدروسة من قبل " ريفاتير " هي دائماً منتمية لنظام البنيات الدقيقة microstructures والدلالية الأسلوبية sémantico-stylistiques في سلم الجملة ، لمقطع أو نص قصير ، شعري في الغالب . الأثر التناصي ، حسب " ريفاتير "، مثل التلميح ، ينتمي لنظام الصورة الجزئية بالنظر إلى بنية الجملة أكثر مما ينتمي للعمل الأدبي ". في الحقيقة ، وبالرغم من سيطرة بعض الصياغات على مفهوم التناص ، فإن الأبحاث الوفيرة لـ " ريفاتير " حول (بودلير Baudelaire وبروتون Breton وديسنوس Desnos ودي بيلاي Du Bellay وإيلوار Eluard وجوتيي Gautier وكراك Cracq وهوجو Hugo وليريس Leiris ومالارمي Mallarmé وبونج Ponge ...) تتميز بإتاحة استعمال جهاز سيميائي يركز على تفسير ظواهر التناص الأكثر تحديداً . إن مجموع هذه التحاليل تم تقديمها باعتبارها تمثل طريقة جديدة للقراءة ينكشف فيها سر الأدبية ذاته ويستفيد النص من دلالته كاملة ، ولكن في التطبيق استعمل المفهوم من قبل " ريفاتير " في حدود الأداة الأسلوبية والسيميائية المسايرة للفرضيات التي صاغتها " كريستيفا "، مع تعزيزها بتجارب نصية غنية ومكثفة .

وثاني هذه الإصدارات المهمة في أوائل سنوات الثمانين كان مؤلف " أنطوان كومبانيون Antoine Compagnon الذي بدأه حوالي سنة ١٩٧٥ ونشره سنة ١٩٧٩ بعنوان " اليد الثانية ؛ أو اشتغال الاستشهاد La seconde main ou le travail de la citation; Seuil " ويقدم فيه لأول مرة دراسة منهجية واسعة للاستشهاد باعتباره ممارسة تناصية . وبإدراك أن الاستشهاد " تكرار لوحدة من خطاب في خطاب آخر " فإن ذلك يعني

كونه إعادة إنتاج للملفوظ (النص المستشهد بـه) الـذي يقتطـع مـن نـص أصل (نص ١) ليتـم إدخالـه فـي نـص مستقبل (نـص ٢). وإذا كـان هـذا الملفوظ المستشهد به يبقـى علـى حالـه بـالنظر إلـى دوالـه ، فـإن تغيير الموقع الذي يتعرض له يحول دلالته وينتـج قيمـة جديدة ، ويتسـبب فـي تحويلات تؤثر في دلالة النص المستشهد به والنص المستقبل لـه معاً ، عند نقطة الاندمـاج بينهمـا . بهذا التحديد المنهجـي لقضيـة الاستشـهاد يقترح " انطوان كومبانيون " اعتباره نموذجاً للكتابـة الأدبيـة التـي تتسم بنفس مقتضيـات تحويـل العنـاصر والتوفيق بينهـا : " دور الكتابـة هــو إعادة كتابة كلما تعلق الأمر بتحويل عناصر متفرقـة ومنقطعـة داخـل كـل مستمر ومتماسك [...] كل كتابة هي تجميع وشرح واستشهاد وتعليـق ". بطبيعته الهجينة (قراءة وكتابة فـي نفس الوقت) ينظر إلـى الاستشـهاد على أنه وجه من أوجـه التنـاص الذي من خـلالـه تنكشـف قضيـة أعمـق لا يمثل هو فيها غير أثر من آثارها المميزة ، وهذه القضيـة هـي اشـتغال الكتابة والطاقة التي تسري في هذه البنية المتحركة .

كانت دراسـة " أنطوان كومبانيون " مثلها مثل أعمال " ريفـاتير " - ولكـن مـن وجهـة نظر أخـرى - تذهـب فـي اتجاه إعطـاء قيمـة أكـثر عمومية للتناص باعتباره معطى رئيساً لتفسـير الظـاهرة الأدبيـة ، ولكـن هذا التقدير الواسع يبقـى محصـوراً فـي دراسـة الأشكال الأكـثر وضوحـاً للتناص (أي في كونـه حضـوراً فعليـاً وحرفيـاً لنـص فـي آخـر) ، ويغـدو مفهوم التنـاص نفسه ثابتاً في بعده المزدوج : العلائقي والتحويلي . وإذا كانت الأدبية قـد اعتـبرت أفقـاً لـه ، فذلـك بسـبب توضيـح بعض جوانـب الوحدة بين الاستشهاد والكتابة .

وكما نلاحظ ، فبعد سنوات عشر من الجهود المكثفة والمتشعبة، أخـذ حقـل الدراسـات التناصيـة فـي التكـون ، وقـد جـاء المشـروع العـام للتوضيح النظري لا من النقـد الأدبـي ، ولكـن مـن الشـعرية التـي تسـعى

بالضبط إلى تجاوز فرادة النصوص وتميزها ، والاهتمام بدلاً من ذلك بجامع النص l'Architexte أي بمجموع الأصناف العامة (أنواع الخطاب ، أنماط الملفوظ ، الأنواع الأدبية ... إلخ) التي عليها تتأسس النصوص . كان ذلك أولاً على شكل مشروع عمل في " مدخل لجامع النص ١٩٧٩ Introduction à l'architexte, Seuil, 1979 " ثم بطريقة أكثر تفصيلاً في "أطراس Palimpsestes; Seuil; 1982 " حيث يقترح " جيرار جنيت " تحديداً جديداً وشاملاً للمجال النظري الذي يمكن أن ينحصر فيه بوضوح الفضاء المميز للتناص . إن إعادة تنظيم كهذه ، لا يمكن أن تتشكل إلا بالانطلاق من زاوية نظر خارجية بعيدة تماماً عن المنحى التأويلي . هذه الرغبة في البعد التي تبلور وجهة نظر واضحة وموضوعية هي التي تميز مفهوم " ما وراء النصية Transtextualité " التي يجعل منها " جيرار جنيت " موضوع الشعرية ويحددها كمتعالية نصية للنص Transcendance textuelle de texte " تؤطر " كل ما يجعل نصاً ما في علاقة ظاهرة أو خفية بنصوص أخرى ". وبعيداً عن التطابق مع التناص تظهر " الماوراء نصية " فروقاً عميقة بين مختلف أشكال العلاقات التي يمكن للنص أن ينشئها مع نصوص أخرى ؛ من هنا يقترح " جيرار جنيت " التمييز بين خمسة أنواع من العلاقات الماوراء نصية ويرتبها وفق نظام تصاعدي من التجريد Abstraction إلى التضمين Implication إلى الإجمال Globalité وهذه الأنواع هي :

١ - التناص بالمعنى الذي صاغته " جوليا كريستيفا " وينبغي أن يكون محصوراً في حدود " حضور فعلي لنص ما في نص آخر ".

٢ - التوازي النصي paratextualité أو العلاقة التي ينشئها النص مع محيطه النصي المباشر (العنوان ، العنوان الفرعي ، العنوان الداخلي ، التصدير ، التنبيه ، الملاحظة ... إلخ) ففي إطار هذا المجموع النصي يتكون العمل الأدبي (ينظر : جيرار جنيت ؛ عتبات ، منشورات سوي G. Genette; *Seuils;* Seuil 1987) .

٣ – النصية الواصفة Métatextualité أو علاقة التفسير التي تربط نصاً بآخر ؛ بحيث يتحدث عنه دون أن يتلفظ به بالضرورة . وبتعبير أفضل : هي علاقة نقد .

٤ – النصية المتفرعة Hypertextualité أو العلاقة التي من خلالها يمكن لنص ما أن يشتق من نص سابق عليه بوساطة التحويل البسيط أو المحاكاة ، وفي هذا النوع ينبغي تصنيف المحاكاة الساخرة والمعارضات (وقد كرس كتاب أطراس لهذا النوع من الماوراء نصية).

٥ – النصية الجامعة Architextualité وهي علاقة بكماء ضمنية أو مختصرة لها طابع تصنيفي خالص لنص ما في طبقته النوعية (ينظر " جيرار جنيت ، مدخل لجامع النص Introduction à l'architexte ").

مثل هذا الجهاز المفاهيمي يزيح كثيراً من الغموض الذي كان الخطاب الواصف النقدي يكثر حوله الجدل . فهو يسمح مثلاً بتمييز المجال الدقيق للتناص والنصية المتفرعة عن المعارضة والمحاكاة الساخرة التي تمتلك قواعد تكوينها الخاص بداخلها . وبكل وضوح فقد غدا مفهوم التناص أكثر حصراً وتحديداً عما كان عليه في الماضي ؛ يعرفه " جيرار جنيت " " بعلاقة حضور متزامن بين نصين أو أكثر " أو هو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر (حضور ملاحظ ، مع الأثر التحويلي لهذا الحضور) وبدرجات وأنماط عديدة ومختلفة في هذه العلاقة : " بشكلها الأكثر جلاء وحرفية ؛ وهي الطريقة المتبعة قديماً في الاستشهاد (بين مزدوجتين ، بالتوثيق أو بدون توثيق). أو بشكل أقل وضوحاً وأقل شرعية (في حال السرقة الأدبية كما نجد مثلاً عند "لوتريامون Lautréamont ") وهو اقتراض غير مصرح به ولكنه أيضاً حرفي . أو بشكل أقل وضوحاً وأقل حرفية في حال التلميح l'Allusion أي في ملفوظ لا يستطيع غير الذكاء الحاد تقدير العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر لما يحس فيه من نزوع نحوه بشكل ما من الأشكال ، وإلا فإنه يبقى

غير ملحوظ ، كما كتب " بوالو Boileau " مثلاً في سجل قديم لـ " لويس الرابع عشر Louis XIV " :

للحكاية التي من أجلك أنا مستعد للبدء فيها

إخالني أرى الصخور تهرع لتسمعني

فهذه الصخور المتحركة المتيقظة ستبدو بدون شك ضرباً من العبث لمن لا يعرف أساطير " أورفي Orphée وأمفيان Amphion " (أطراس) . وكما يذكر " جنيت " في هذه الفقرة من " أطراس " فإن الجهود المعاصرة في الاشتغال على التناص تقع في حدود هذه التعريفات السالفة الذكر : تطبيقات الاستشهاد لدى " أنطوان كومبانيون "، دراسة السرقة عند كريستيفا ، التلميح والوضع الضمني للتناص لدى ريفاتير .

وبوضعه حداً للمفاهيم الفضفاضة حول التناص لا يحتفظ " أطراس " بغير الأبحاث الرئيسة في هذا المجال . ولا نستطيع ، مع ذلك ، القول بأن هذا الوضوح المفهومي قد حقق حوله إجماعاً على الفور ؛ فبعد ظهوره سنة ١٩٨٢ بدا تأثير " أطراس " بطيئاً ، إلا أن فعالية تفريعاته بدأت تؤتي أكلها في أغلب الأبحاث التناصية التي أخلصت لتيار سنة ١٩٨٠ . ونجد ، فوق ذلك ، أبحاثاً تساهم في استكمال صلاحية مقترحات " جنيت " التعريفية ؛ ففي أطروحة جامعية نوقشت سنة ١٩٨٨ بجامعة باريس III تحت عنوان " الممارسات التناصية عند مارسيل بروست من خلال " في البحث عن الزمن الضائع ". مجالات الاقتراض : La pratique intertextuelle; Marcel PROUST dans " à la recherche du Temps perdu ": les domaines de l'emprunt (وصدر ضمن منشورات "Titre" سنة ١٩٩٠ تحت عنوان " مارسيل بروست : لعبة التناص " أبرزت الباحثة " أنيك بويياكي Annick Bouiaquet " بوضوح إمكان تنظيم الاقتراض التناصي l'emprunt intertextuel بوساطة تقاطع مفهومي "الحرفي" و" الواضح " "littéral et explicite" . فالاستشهاد اقتراض

حرفي وواضح ، والسرقة اقتراض حرفي وغير واضح ، والإحالة اقتراض واضح وغير حرفي ، والتلميح اقتراض غير حرفي وغير واضح. بعد هذا التطبيق في العالم الروائي للنص البروستي سيسمح هذا الجهاز بتوضيح معقول لعدد لا يستهان به من الظواهر النصية التي لازالت لحد الآن إما خفية أو ملغزة . وبنفس الطريقة نجد اليوم بعض الروائيين الكبار أمثال " فلوبير Flaubert " موضوعاً لأبحاث يتقاطع فيها التحليل التناصي مع تحليل المخطوطات ودراسة مكونات العمل الأدبي .

إن البحث في " ما قبل النص l'Avant texte " عن كيفية الاقتراض . وفي حال نشأته عن كيفية حدوث الاستشهاد والسرقة والإحالة من خلال تملك Appropriation وإدماج intégration يسع فضاء النص المنجز ؛ وإن فهم الظاهرة التناصية في هذا البعد الثالث للنص الذي هو إنتاجيته ؛ كل هذا وذاك سيكون اليوم ، بدون شك ، الأفق الذي يفتحه في النقد الأدبي التكامل الواضح للدراسات التناصية والأبحاث في الوراثيات النصية Génétique textuelle .

إن مفهوم التناص ، وهو لم يصل بعد إلى درجة من الكمال ، من المحتمل أن يدخل اليوم في مرحلة جديدة من إعادة التعريف .

* * *

الرمز في القصيدة الحديثة

محمد فتوح أحمد

يشغل الرمز الأدبي في القصيدة الحديثة مكاناً لا ينبغي نكرانه أو التهوين من شأنه، وقد ذاع على أقلام الشعراء بغض النظر عن انتماءاتهم حتى أصبحنا نجد علماً من أعلام الواقعية الاشتراكية المعاصرين يصرح منذ وقت ليس بالبعيد: "إننا لا نؤمن بفلسفة الرمزيين ولكن من حقنا استخدام الرمز كوسيلة أدبية محضة "[1]، بل وتعدى الأمر نطاق العمل الشعري إلى غيره من مجالات الإبداع في فنون القصة والمسرحية، بحيث أصبح الرمز معلماً هاماً من معالم الأدب المعاصر بعامة، وهي أهمية يبررها - على أية حال - إحساس الفنان المعاصر بصعوبة المعرفة المباشرة، باعتبار أن حالات النفس حالات مركبة غير واضحة بطبيعتها، فليس أمامه - والأمر هكذا - إلاَّ أن يعرفها معرفة حدسية، وأن يعبر عنها بنفس الطريقة، أي بتعبير حدسي أساسه الإيحاء.

ورغم كثرة تداول هذا المصطلح - بل وربما بسبب كثرة تداوله - فإنه قد تعرض لمزيد من الاضطراب والتناقض والعمومية في فهمه، ويبدو أن أصلح طريقة لتحديده هي تعقبه في قلب الحقل الأدبي ذاته، ومن داخل النص، دون حرص على تحجيره في قالب من التعريفات المفروضة أو المفترضة. وقبل أن نقوم بهذه المحاولة ستتاح لنا فرصة تقويم بعض الاتجاهات التي استهدفت تحديد الرمز"، بغية أن يفيدنا هذا - من ناحية - في تكوين فكرة أولية عنه، وأن يكون - من ناحية أخرى - رصداً لمختلف التيارات والتأويلات التي تصدت لهذا المصطلح، وهذا الرصد في حد ذاته مطلب هام من مطالب الدراسة الأدبية.

- ١ -

ويبدو أن الرمز الأدبي Symbol تعرض لما تتعرض له بعض المصطلحات أحياناً من النظر إليها بمقاييس ليست من طبيعتها، وربما كان هذا منشأ الاضطراب والتناقض في فهمه وتحديده. على أن بإمكان النظرة الفاحصة أن تعود بشتى الاتجاهات التي عرضت له إلى مستويات أربعة كانت أساساً لدراسته : المستوى العام ، المستوى اللغوي ، المستوى النفسي ، المستوى الأدبي .

أما على المستوى العام لمفهوم الرمز : فإننا نلمح اتجاهاً للنظر إليه باعتباره قيمة إشارية يمكن أن تلحظ خلال كل مظاهر الحياة كما يرى ادوين بيفان[٢]، وهو لا يعني بذلك سوى أن بعض الأشياء يمكن أن تثير في الإدراك الإنساني من المعاني أكثر مما تدل عليه بحسب الظاهر، وبطريقة أشد وضوحاً يقسم بيفان الرموز إلى نوعين، أولهما هو " الرمز الاصطلاحي "، ويعني به نوعاً من الإشارات المتواضع عليها، كالألفاظ باعتبارها رموزاً لدلالاتها، أما ثانيهما فيمكن أن نسميه " بالرمز الإنشائي "، ويقصد به نوعاً من الرموز التي لم يسبق التواضع عليها ، كذلك الرجل الذي ولد أعمى فتوضح له طبيعة اللون القرمزي بأنه يماثل في وقعه النفسي نفير البوق[٣].

وغني عن البيان أن ما اعتبره بيفان النوع الأول من الرموز ليس إلا إشارات أساسها الاصطلاح أو المواضعة ، وليست قائمة على أساس التشابه الكامن بين حقائق الأشياء على ما هو شأن الرمز الأدبي، أما النوع الثاني من رموزه فرغم فطنته إلى الأثر الوجداني المتشابه الذي يثيره كل من صوت البوق واللون الأحمر فإن قيمته هينة ، لأنه لجأ إلى مستوى الوقائع اليومية يستقي منها نماذجه، دون أن يمدنا بمثال واحد مقتطف من الواقع الأدبي .

أما وبستر Webster فيحدد الرمز بأنه " ما يعني أو يومىء إلى شيء عن طريق علاقة بينهما، كمجرد الاقتران ، أو الاصطلاح ، أو التشابه العارض accidental غير المقصود[٤]، وواضح أن كثيراً مما أدرجه هذا الباحث تحت مفهوم الرمز ليس رمزاً بالمعنى الفني، لأن الاصطلاح أو التلاقي العرضي يفقده القيمة الإيحائية المشروطة في الرمز، إذ ينهض الرمز على علاقة باطنية وثيقة تربطه بالمرموز، وهي علاقة أعمق من مجرد التداعي أو الاصطلاح، ولذلك يعقب الناقد الأمريكي وليم يورك تندال على رأي " وبستر " هذا بأنه عام إلى درجة لا تلائم أذواق المتخصصين.

ويرى كاسريه أن الانسان بطبعه حيوان رمزي Symbolic في لغاته وأساطيره ودياناته وعلومه وفنونه . ورأي كهذا لا يتقدم بنا خطوة في طريق تحديد الرمز[٥].

والقدر المشترك بين هذه الآراء جميعاً هو أن الرمز إشارة أو تعبير عن شيء بشيء آخر، وأن أصحابها في الواقع لم يكونوا معنيين بتحديد الرمز الأدبي بقدر ما كانوا معنيين بتعريف الرمز بصفة عامة.

أما المستوى اللغوي فربما كان أرسطو أقدم من تناول الرمز على أساسه، وعنده أن الكلمات رموز لمعاني الأشياء ، أي لمفهوم الأشياء الحسية أولاً ، ثم التجريدية المتعلقة بمرتبة الحس ثانياً، ومعنى ذلك أنه إذا كان أصحاب الاتجاه العام قد فهموا الرمز باعتباره إشارة مطلقة، فإن أرسطو لم يزد على أن ضيق من حدوده فقصره على الرموز اللغوية ، ولكنها تظل عنده مجرد إشارات كذلك[٦].

أما ريتشاردز وأوجدن ، فيفرقان بين " الاستعمال الرمزي " و"الاستعمال الانفعالي " للغة ، ويقصد بالاستعمال الرمزي " تقرير القضايا" أي " تسجيل الإشارات " وتنظيمها وتوصيلها إلى الغير ، على حين يهدف الاستعمال الانفعالي إلى استخدام الكلمات بقصد التعبير عن

الاحساسات والمشاعر والمواقف العاطفية[٧]. وبإمكاننا أن نقرن إلى هذا التقسيم تقسيماً آخر وضعه العالم اللغوي الألماني ستيفن أولمان يصنف الرموز إلى مجموعتين رئيسيتين : رموز تقليدية كالكلمات منطوقة ومكتوبة ، ورموز طبيعية ، وهي التي تتمتع بنوع من الصلة الذاتية بالشيء الذي ترمز إليه " كالصليب " رمزاً للمسيحية[٨]، وكلا التقسيمين يعني - في التحليل الأخير - أن من نظروا إلى الرمز على المستوى اللغوي لم يضيفوا الكثير إلى فكرة أصحاب الاتجاه العام ، إذ لحظ الجميع " القيمة الإشارية " للرمز لا يتجاوزونها غالباً.

أما على المستوى النفسي فليست للرمز قيمة إلا بمدى دلالته على الرغبات المكبوتة في اللاشعور نتيجة الرقابة الاجتماعية والأخلاقية. يفهم هذا من قول فرويد إن الرمز نتاج اللاشعور ، وإنه أولي فطري Primitive يشبه صور التراث الشعبي والأساطير، كما يفهم من أقوال كارل يونج Carl Jung الذي يتوسع في تحديد مصادر الرمز فلا يجعلها قاصرة - كما يدعي فرويد - على اللاشعور ، بل يرجع بهذه المصادر إلى الشعور واللاشعور ممتزجين ، ثم يمضي إلى أبعد مما انتهى إليه فرويد في شرح طبيعة المصطلح ذاته ، فيفرق بين الرمز Symbol والإشارة sign ، ذلك أن الإشارة تعبير عن شيء معروف ومعالمه محددة في وضوح ، فالملابس الخاصة بموظفي القطارات إشارة وليست رمزاً إذ الرمز أفضل طريقة للإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه، وهو معين لا ينضب للغموض والإيحاء ، ومصدر خصب من مصادر التأويل[٩].

وشاهد هذا جميعه أن كثيرين ممن تعرضوا للرمز تناولوه بمقاييس ليست مستمدة من طبيعة الدراسة الأدبية، وترجع في الغالب إلى حقول الدراسات اللغوية والتحليل النفسي ، ولذلك انتهوا إلى تقرير الرمز بوصفه إشارة قد عرف مدلولها الإشاري، إما عن طريق

الاصطلاح العلمي كما هو الحال في الرموز العلمية ، أو عن طريق التواطىء الاجتماعي كما هو الحال في الإشارات والرموز الاجتماعية - ومنها اللغة - حتى أصبحت هذه الرموز كلما وقف المرء عليها استيقظت مدلولاتها المقصودة في نفسه.

ولقد يتفق مفهوم الرمز الأدبي مع هذا المفهوم العام لمعنى الرمز في أن كلا منهما يحمل قيمة إشارية من نوع ما، وفيما عدا ذلك يتميز الرمز الأدبي بأن ما فيه من معنى إشاري ليس أساسه المواضعة أو الاصطلاح كما هو الشأن في الرموز العامة، وإنما أساسه اكتشاف نوع من التشابه الجوهري بين شيئين اكتشافاً ذاتياً غير مقيد بعرف أو عادة أو اصطلاح، فقيمة الرمز الأدبي تنبثق من داخله، ولا تضاف إليه من الخارج.

— ٢ —

الرمز الأدبي:

محاولات رائدة: وربما كان جوته Goethe أول من حدد بطريقة أدبية مفهوم الرمز Symbol (سنة ١٧٩٧م)، إذ يضيف انطباعاته أثناء إحدى زياراته لفرنكفورت مقرراً أنه فوجىء بمشاعر خاصة وأليفة أحس بها إزاء بعض الأشياء التي يصفها بأنها رمزية Symbolic .

وهذه الأشياء - فيما يرى جوته - ليست إلا "حالات ظاهرة تمثل عديداً من الحالات الأخرى وتستقطبها... وتؤثر فينا تأثيراً مألوفاً أو غريباً، وتجمع ما بين الذاتي والخارجي وتوحدهما... فحينما يمتزج الذاتي بالموضوعي ينبثق الرمز الذي يمثل علاقة الإنسان بالشيء ، وعلاقة الفنان بالطبيعة ، ويحقق الانسجام العميق بين قوانين الوجدان

وقوانين الطبيعة[١٠].

وحين يفهم جوته الرمز على أنه يمثل امتزاج الذات بالموضوع والفنان بالطبيعة فإنه يكون منطقياً مع نزعته المثالية التي ترد العالم الخارجي إلى رموز للمشاعر، وترى في الطبيعة مرآة للفنان ، وظاهرة ينفذ منها إلى قيم ذاتية وروحية . ورغم أن إشارته هذه إلى الرمز عابرة وسريعة ، قد كانت ذات أثر في معاصريه وبخاصة " شلنج " و"شليجل" ثم فيمن تلاهم :

أما " كانت " فيمضي إلى أبعد مما وصل إليه "جوته" إذ يشير في كتابه " نقد العقل المحض " إلى أن الرمز " بعد أن ينتزع من الواقع يصبح طبيعة منقطعة مستقلة بحد ذاتها وليس من علاقة بينه - وهو تشخيص للفكرة عن الشيء ولتجريد صورته - وبين الشيء المادي إلا بالنتائج "[١١]. ومؤدى هذا أن الرمز بعد اقتطاعه من حقل الواقع يغدو فكرة مجردة ، ومن ثم لا يشترط التشابه الحسي بين الرمز والمرموز ، بل العبرة بالوقع المشترك والمتشابه الذي يجمع بينهما كما يحسه الشاعر والمتلقي .

ومثلما كانت نظرة كل من " جوته " و" كانت " إلى الرمز الأدبي مثالية تعتمد في الأصل على فعالية الذات ، كانت نظرة " كولردج " الذي أسس فكرته عن الرمز على نظريته الشهيرة في التفرقة بين الخيال imagination والوهم Fancy ، فالخيال هو القوة الحيوية التي تذيب المادة لصياغتها في نظام جديد ، أما الوهم فطريقة من طرق التذكر الذي يجد مادته حسب قانون التداعي association . والوهم هو أساس الاستعارة allegory والمجاز metaphor، على حين يعتبر الخيال منبع الرمز ومصدره الرئيسي ، وبوساطته يمكن للفنان أن يستشف العام من خلال الخاص، والأدبي الخالد من خلال ما هو دنيوي وموقوت[١٢].

هذه المحاولات الثلاث على طريق الرمز الأدبي يمكن اعتبارها

محاولات رائدة، إذ تلحظ عنصري الإيحاء والتجريد في الرمز ، وهما من أهم الأسس التي قامت عليها فلسفة الرمز الحديثة، ثم هي محاولات إن اختلفت من حيث الصيغة ، فإنها تتفق جميعاً من حيث اعتمادها على النزعة المثالية التي تنظر إلى الكون من خلال عدسة الذات ، وترى في الطبيعة رموزاً لحالات النفس الشاعرة .

محاولات حديثة[١٣] : وقد كان مؤتمر الجمعية الفلسفية الفرنسية في ٧ مارس سنة ١٩١٨، ومناقشتها لمفهوم الرمز le symbole من أهم ما أسميناه بالمحاولات الحديثة . وقد كان المشتركون في الاجتماع متفقين على أن الرمز "شيء حسي معتبر كإشارة إلى شيء معنوي لا يقع تحت الحواس، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين أحست بها مخيلة الرامز"[١٤].

ومنذ ذلك الحين أصبح واضحاً أنَ الرمز الدقيق يتميز بأمرين :

أولاً : أنّه يستلزم مستويين ، مستوى الأشياء الحسية أو الصور المادية التي تؤخذ قالباً للرمز ، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وحين يندمج المستويان في عملية الإبداع نحصل على الرمز .

ثانياً : أنه لابد من وجود علاقة بين ذينك المستويين ، هذه العلاقة التي تهب الرمز قوة التمثيل الباطنة فيه، ونعني بذلك علاقة المشابهة التي لا يقصد بها التماثل في الملامح الحسية ، بل يقصد تلك الوشائج الداخلية بين الرمز والمرموز من مثل النظام والانسجام والتناسب وما إلى ذلك من سمات أساسها تشابه الوقع النفسي في كليهما. والرمز من هذه الناحية – كما يقرر تندال – ذو علاقة بالمجاز، ولكنه مجاز شطره غير موضوعي وغير محدد، ونعني بذلك شطره "الموحي به "[١٥].

وإذا كان أساس الرمز هو تشابه الأثر النفسي وليس المحاكاة imitation فإن النتيجة المباشرة لهذا أن الرمز " لا يقرر " و" لا يصف "

بل "يومىء" و"يوحي" بوصفه تعبيراً غير مباشر عن النواحي النفسية، وصلة بين الذات والأشياء تتولد فيها المشاعر عن طريق الإثارة العاطفية لا عن طريق التسمية والتصريح ، وترتيباً على هذا فإن الفرق بينه وبين الإشارة يكمن في أن الإشارة تدل على مشار إليه محدد، أما الرمز فيومىء إلى شيء ما ولكنه غير محدد ولا معين(٦٦).

ويمكن القول - في ضوء ما سبق - إن من نظروا إلى الرمز على المستوى اللغوي كانوا متأثرين بثقافتهم الخاصة ، فانتهوا به إلى معنى الإشارة اللغوية ، وأن من نظروا إليه على المستوى النفسي لم يستطيعوا أن يلمحوا - فيما عدا يونج - من الآفاق الرحيبة التي يمتد إليها هذا المصطلح غير " اللاشعور" بوصفه منبعاً للرموز ، بل إن الرواد الثلاثة جوته وكانت وكولردج حين تناولوا الرمز كانوا يتحدثون عن نظرية في الإيحاء الفني .

- ٣ -

وفي اعتقادنا أن أي تحديد للرمز الأدبي ينبغي ألا يهمل المستويين معاً: مستوى الصياغة الفنية، ومستوى الإيحاء الناجم عن تشابه الوقع النفسي ، مع أن الفصل بين المستويين يعتبر في الحقيقة فصلاً تحكمياً، لأننا نعتبرهما وجهين لشيء واحد ، وليسا شيئين مختلفين، ومن ثم يصبح الرمز الأدبي تركيباً لفظياً أساسه الإيحاء بما لا يمكن تحديده، بحيث تتخطى عناصره اللفظية كل حدود التقرير، موحدة بين أمشاج الفكر والشعور، ولعل " هنري بريمون " كان يلحظ هذا الجانب حين قرر أن " للقصيدة معنيين، المعنى المباشر وهو نثر القصيدة أو جزؤها الكدر، والمعنى الذي يفيض أو يستقطر من الأبيات ، وهو المعنى الأهم الذي لا يفهمه إلا شاعر أو أشباهه ، المعنى السري الذي لا يمكن إيضاحه أو حصره "(٦٧). وكلامه هذا يعني أن الوعي بالرمز

يمر بمرحلتين تكادان تتواكبان زمنياً:

١ ـ مرحلة العطاء المباشر الذي يقدمه الرمز ، باعتبار أن عناصره مستمدة في الأصل من جزئيات الواقع ، وأن ألفاظه وعلاقاته اللغوية ألفاظ وعلاقات ذات دلالة سابقة ، وهذا ما أسماه بالمعنى المباشر أو " الجزء الكدر " من القصيدة .

٢ ـ مرحلة تلقي الإيحاء الرمزي والاستسلام له، باعتبار أن الرمز ليس محاكاة حرفية للواقع ، بل هو استكناه له ، وتحطيم لعلاقات الطبيعة ، ومن هنا تنبع حيويته وخصوبته وإيحاؤه .

معنى ذلك أن الرمز يبدأ من الواقع ليتجاوزه فيصبح أكثر صفاءً وتجريداً، ولكن هذا المستوى التجريدي لا يتحقق إلا بتنقية الرمز من تخوم المادة وتفصيلاتها ، لأنه يبدأ من الواقع، ولكنه لا يرسم الواقع بل يرده إلى الذات، وفيها تنهار معالم المادة وعلاقاتها المحسوسة لتقوم على أنقاضها علاقات جديدة مشروطة بالرؤيا الذاتية للشاعر ، ومن ثم قد يخيل لنا في كثير من الأحيان أنّ الشاعر الذي يستخدم الرمز يعبث في صورة بالطبيعة وبعلاقات المادة ، والحقيقة أنه لا عبث هناك، إذ ليس ضرورياً أن يكون عالم الفكرة مطابقاً لعالم الواقع ، أو أن يكون الذاتي تكراراً للموضوعي ، بل الغالب أن يكون للذاتي واقعيته الخاصة ، ولكنها واقعية من طراز خاص لا يعتد فيها بالمادي والمحسوس إلا بقدر أثرهما العميق في النفس . وفي تلك الحالة لا تصبح وحدة القصيدة محكومة بالموضوع أو الموقف الخارجي بل بوجدان الشاعر ذاته ، فلقد تبدو قصيدة " كالمقبرة البحرية " لبول فاليري وكأنها تعالج موضوعاً خارجياً هو تلك المقبرة الموحشة المحاذية للبحر، غير أن هذا الموضوع لا يرى في الحقيقة إلا من خلال ذات الشاعر وإحساسه ، وبالمثل قد يتوقع من شاعر " كبدر شاكر السياب " حين يقف عند موضوع مثير

كالدمار الذي أحدثته القنبلة الذرية في هيروشيما، أن يصور الآثار الحسية لتلك المأساة الإنسانية، ولكنه - على العكس من ذلك - يركز جهده في الإيحاء بآثارها النفسية، ولا يستبقى من نسيج الواقعة إلا بعض الخيوط الرئيسية ، التي يعيد صياغتها في إطار من الأوهام والهلاوس لا يفصح عنها الشاعر مباشرة، ولكنه يديرها على لسان مريض في مستشفى الصليب الأحمر في هيروشيما مصاب بالزهري الذي افترس دماغه حتى عاد يتخيل أشياء لا وجود لها إلا في وعيه المصدوم:

ماذا تريد العيون السود؟ إن لها	ما لست أنساه منها حين أنساها
ما بالهن استعضن البوم أوعية	عن أوجه الغيد حتى ضاع معناها
أين المناقير من لعس مراشفها	ربي وأين ابتسام كان يغشاها
من هذه الخربة الظلماء محدقة	بي أعين البوم من أجداث موتاها
قفراء من غير ثكلى شف منزرها	عن وهج فانوسها الكابي وأخفاها
تسعى كما اصطاد في ليل يراعته	طفل، وطارت وقد ألوى جناحاها
محنية تتقرى كل شاهدة	من كل قبر كما لو كان طفلاها
في كل قبر يذوقان الردى دية	عمن يؤاوي وعن أحياء دنياها
نادتهما فانبرى يزقو لصيحتها	- من حيث رد الصدى - بوم وناداها
"أماه.. إنا هنا، ريح بنا عصفت	لم ندر أين انتهينا بعد لقياها"
وانشق من خلفها قبر ليبلعها	واحتازها واشرأبت منه كفاها[١٨]

في هذه الصورة يبدو واضحاً اعتماد الشاعر على تداعي المبصرات الوهمية بدلاً من الترتيب المنطقي ، وفيها كذلك يستعيض الشاعر عن الرصد الخارجي لآثار المأساة بتحسس وقعها الذاتي ، فلا يبقى من تلك الآثار إلا ما له أهمية خاصة في إثارة مكامن الفزع والرهبة في نفس المتلقي وإشعاره بعمق الدمار الذي خلفته تلك المأساة، كالخربة الظلماء، والقفر، والقبر، ولكنه يعيد تشكيل هذه المفردات في نمط جديد من العلاقة النفسية ، " فالعيون السود " التي كانت تطالعه من وجوه الغيد لم تتغير عما كانت عليه قبل الواقعة، ولكن الذي تغير هو

الإطار المكاني الذي أضحى يراها فيه، فقد أصبحت تسكن رؤوس البوم بدلاً من وجوه الحسان، ومع أن " البوم " - فيما نألفه - ذو مدلول واقعي محدد ، فإن وضعه داخل هذه القطعة قد خلع عليه دلالة رمزية أخرى ، فهو المعادل الفني لنذر الموت ووسائل الدمار التي صنعت الحادثة، والتي تركت العامر خراباً قفراً إلا من أم ثكلى - هي نموذج لآلاف الأمهات أو للإنسانية بأسرها - تسعى وراء أطفالها الموتى ، وحتى الصورة التي يرسمها الشاعر لهذه الثكلى تصطبغ بجو وهمي يتجاوز ما هو معهود في الواقع ، فهي في جوف الليل تنحني على شواهد القبور تتقراها . حتى إذا أعياها الجهد نادت أبناءها فكان صوت البوم رجع الصدى ، بينما ينشق من خلفها قبر جديد يبتلعها فلا يبقى منها سوى كفين ممتدتين للريح ..

ويتصل بهذا أن من خصائص الرمز الأدبي أن يجتمع فيه الحقيقي وغير الحقيقي، فهو ثنائي كما تقول "فلورنس كين"[١٩]. والشاعر يتتبع جزئيات الوجه الحقيقي ويؤكده بما هو من سماته المميزة، ولكنه - في الوقت ذاته - يترك لنا الباب مفتوحاً لكي نحدس بالوجه الآخر من الرمز، ونستشف ما أراد أن يومىء إليه ، وبذلك يجمع الرمز بين الحقيقي ـ وهو صورته المادية - وغير الحقيقي - وهو محتواه الرمزي -، ويتجاوز حدود العلاقات الحسية والدلالات الوضعية الضيقة . فلو أننا قرأنا قصيدة الشاعر " صلاح عبدالصبور " المسماة " العائد " لبدا لأول وهلة وكأنه يتحدث عن طفل حزين شريد ضل ذويه فترة من الزمن ثم عاد فوجدهم في انتظاره شوقاً ولهفة وحنيناً ، بيد أن القراءة الثانية للقصيدة سرعان ما تنقلنا إلى الوجه الآخر من الرمز ، ذلك الوجه الحقيقي ، الذي يتسع لشتى ألوان التأويل :

طفلنا الأول قد عاد إلينا

بعد أن تاه عن البيت سنينا

عاد خجلان حيياً وحزينا

فتلمسنا بكف نبضت فيها عروق الرعشة الأولى الجبينا

وتعرفنا عليه

وبكى لما بكينا في يديه

وارتمى بين ذراعينا، وأغفى مطمئناً، وغفونا

وتكسرنا على عينيه ظلا

وتهدجنا على مبسمه المزموم أنفاساً نديات وطلا

واستدرنا حوله

شفقاً أسمر من حول هلال نائم في قلبنا(٢٠)

فالرمز في هذه القصيدة ذو مستويين : المستوى الحقيقي الذي اتخذه الشاعر بمثابة القالب لعاطفته ، وهو الطفل العائد، ثم المستوى التجريدي الرمزي ، ونعني به " الحب " الذي افتقده المحبان فترة من الزمن، والذي أشبهت فرحتهما بعودته فرحة الوالدين برجوع طفلهما الغائب .

وقد أكد الشاعر المستوى الأول بأبرز خصائصه، فمن سمات العائد أن يتلقاه ذووه بالعناق فيرتمي بين سواعدهم ، وأن يشتد بهم الفرح فيبكون، وأن يتحلقوا حوله ، إلى غير ذلك من الصور التي تغذي الوجه الحقيقي من الرمز، غير أنه بين الحين والآخر كان يفاجئنا بما ينحرف بنا عن ذلك المستوى الحقيقي إلى المستوى التجريدي المرموز، ومن هذا حديثه عن الرعشة الأولى، وأن العائد هلال نائم في القلب، ثم

قوله في المقطع التالي " وهو مازال صغيراً والهاً " وما هكذا يكون الأطفال الحقيقيون، إنما تلك سمات أقرب إلى الحب الضائع منها إلى الطفل المفقود .

وإذا كنا نقول بأن الرمز يجتمع فيه الحقيقي وغير الحقيقي ، فليس معنى هذا إمكان الفصل بين الرمز والمرموز ، لأنهما في الحقيقة وجهان لشيء واحد ، يهمنا فيهما الرمز بقدر ما يهمنا المرموز ، فالقالب في النموذج السابق يعنينا فنياً بمثل ما تعنينا إيماءاته النفسية والشعورية، وفي هذا يكمن عنصر آخر من عناصر الاختلاف بين الرمز والإشارة لأن الإشارة لا تعنينا في ذاتها ، بل بما تدل عليه ، أو بالأحرى لا قيمة لها مطلقاً إلا بمقدار ما توصلنا إلى المشار إليه ، ولعل هذا هو السبب في صعوبة ترجمة الرمز ونثر كل معطياته ، وبعبارة أوضح ليس بالإمكان أن نقول عن رمز من الرموز إنه يعني كذا وكذا فحسب ، وإلا لما كان موحياً ، "فأمر الرمز - كما يقول تندال - يماثل تماماً تلك المقولة التي قررها الراقص حين قال : لو استطعت أن أقول ما يعنيه (يقصد الرقص) لما كانت بي حاجة إلى أن أفعله "[٢١].

وبما أن الرمز تكثيف للواقع وليس تحليلاً له ، فإن فيه من هذه الناحية ما يصله بالأحلام من حيث ميل كليهما إلى الادماج والتجميع بحذف بعض الأجزاء المرموزة، أو الاكتفاء من مركباتها الكثيرة بجزء واحد فقط، أو الإيماء إلى عناصر عديدة ذات سمات مشتركة[٢٢]، ولعل هذا الأسلوب المكثف هو سبب ما فيهما من غموض تتعدد فيه مستويات التأويل ولا تتمانع، فليس ثمة رمز يفضي بكل محتواه لقارىء واحد.

وجزئيات الرمز ليست لها قيمة ذاتية ، بل تنبع قيمتها من وظيفتها الإيحائية في البناء العام للرمز ، فكل جزئية لا تعني أكثر من دلالتها الوضعية ، ولكنها تعني الكثير متى أصبحت عضواً حياً في جسم الرمز ، وفي هذا نكتشف حقيقة أخرى من حقائق الرمز الأدبي ، فهو

سمة في الأسلوب وليس سمة للكلمات ، والعمل الشعري يصبح أكثر إحكاماً وإثارة، إذا تآزرت فيه عناصر الرمز تآزراً كلياً يمتد على رقعة القصيدة فيبعث فيها نبضاً شعرياً شاملاً ، وذلك مستوى من الرموز يرجح الرموز الجزئية ويفوقها فناً، وفي تلك الحالة لا يعتد الشاعر بالشيء في ذاته، بل بوقعه أو بشذاه النفسي ، وهذا هو الفارق بين الشاعر الحق ومن يسترون سطحية تجاربهم بانتقالات صورية لا أساس لها من الواقع والنفس معاً . فليس الرمز - كما حسب بعضهم - بقعاً بصرية متناثرة ، وإنما هو وعي بالتجربة الشعرية، وتوجيه دقيق لكل العناصر كي تلتقي في النهاية عند الإيحاء بهذه التجربة . وليس من باب المصادفة أن نقرأ قصيدة " كأنشودة المطر " للشاعر بدر شاكر السياب فنجد معظم مفردات التصوير فيها تنبعث - رغم اختلافها - من مجال حسي واحد ، هو الطريقة التي يتجدد بها شباب الطبيعة، حين تطرح عن نفسها ذبول الخريف لتستقبل الشتاء بكل ما يحمله من بشائر المطر : رمز الخصوبة والنماء . وقد استغل السياب حتمية هذه الظاهرة الحسية للإيحاء بحتمية مماثلة ليس مجالها الطبيعة ، بل مجالها شخصية الإنسان العربي الذي يتنبأ له الشعر بميلاد جديد يتخلص فيه من عقم الحاضر وجفافه إلى حيث يبني ويبدع ، ذلك هو قانون الوجود الذي يستنبطه الشاعر من دورة الموت والحياة في الطبيعة ، والذي لا يشذ عنه الإنسان :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء.. كالأقمار في نهر
يرجّه المجداف وهْنا ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما النجوم

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت والميلاد والظلام والضياء
فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء
ونشوة روحية تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر[٢٣]

فغالبية عناصر العمل الشعري هنا – رغم ذاتية ما بينها من علاقات – ترجع إلى منبع حسي واحد، هو لحظة التحول التي تعتري الطبيعة ، حيث تتلاقى الأضداد وينبثق النقيض من النقيض ، وحيث يختلج الوجود في آن واحد بالخريف والشتاء ، والموت والميلاد، والضياء والظلام. أما " ساعة السحر" التي ترددت في هذا المقطع فلعلها لم تتكرر اعتباطاً، لأنها إحدى لحظات التحول في مدار الليل والنهار ، وهي اللحظة التي يشرق عندها الفجر من أكنة الليل ، وهي كذلك رمز لمفترق الطريق الذي يقف عنده الإنسان العربي بين ماض داج ومستقبل وضيء . وهنا تكتسب عينا الحبيبة اللتان يتحدث عنهما الشاعر – وربما ذكرتنا هذه الحبيبة بالوطن – قيمة رمزية تتجاوز ما هو مألوف في المطالع الغزلية التقليدية .

– ٤ –

وإذا كان الرمز هكذا – رؤيا شعرية ذاتية تعيد تشكيل الواقع وصياغته ، فكيف إذن يتميز عن الصورة ، وما طبيعة علاقتها به إن كانت ثمة علاقة ؟

يبدو أن الفارق بين الرمز والصورة ليس في نوعية كل منهما بقدر ما هو في درجته من التجريد والتركيب، فالرمز وحدته الأولى

صورة حسية تشير إلى معنوي لا يقع تحت الحواس، ولكن هذه الصورة بمفردها قاصرة عن الإيحاء ... والذي يمنحها معناها الرمزي إنّما هو الأسلوب كله، أي طريقة التعبير التي استخدمت هذه الصورة وحملتها معناها الرمزي ، ومن ثم فإن علاقة الصورة بالرمز من هذه الناحية أقرب إلى علاقة العموم والخصوص ، أو علاقة الصورة البسيطة بالبناء الصوري المركب الذي تنبع قيمته الإيحائية من الإيقاع والأسلوب معاً .

أضف إلى ذلك أن كلاً من الرمز والصورة يعتمد على نوع من التشابه analogy بين الصورة وما تمثله، والرمز وما يوحي به ، ولكن بينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسية يبلغ الرمز درجة عالية من الذاتية والتجريد يصبح معها طبيعة منقطعة ، مستقلة بحد ذاتها، وليس من علاقة بينه وبين الشيء المادي إلا بالنتائج، ومن أجل هذا كان ما يحصل عليه القارىءمن الرمز غير متوقف – فقط – على ما بثه الكاتب أو الشاعر خلاله ، وإنما يتوقف في المقام الأول على حساسية المتلقي ووعيه به ، فالرمز يقع – كما يقرر إليوت – في المسافة بين المؤلف والقاىء ، وصلته بأحدهما ليست بالضرورة من نوع صلته بالآخر ، إذ الرمز بالنسبة للشاعر مشروع للتعبير، ولكنه بالنسبة للمتلقي منبع إيحاء، وهما وضعان مختلفان[٢٤].

ومع ذلك فإن علاقة الرمز بالصورة ليست بالضرورة علاقة مفارقة، فقد تتعقد الصورة وتتآزر إيحائياً حتى تبلغ درجة من التجريد تصلها بمشارف الرمز ، ومن أجل هذا كان الخلاف بينها وبين الرمز نظرياً ينهار عند الممارسة الفنية إذا أحسن الشاعر استغلال ما في الصورة من قيم إيحائية ، ومن أجل هذا أيضاً نظر إليها بعض المحدثين ممن تأثروا بالنظرية الرمزية نظرة لا تبعد كثيراً عما نفهمه من الرمز ، فهي فيما يرى هولم T. E. Hulme – رائد المدرسة التصويرية – تمثيل حسي يعبر عن رؤيا، ولا يقنع بالإبانة عن العاطفة أو الشعور ، بل يبدعهما إبداعاً[٢٥].

ولا يتحرج تندال – ناقد الرمزية المعاصرة – من التصريح بأن الصورة نوع أساسي من أنواع الرمز، فهي – كما يقول – تجسيد لفظي للفكر والشعور[٢٦]. ولعل إلحاح كليهما – هولم وتندال – على أن يكون المستوى الحسي للصورة قادراً على إثارة المشاعر والأفكار هو ما يقربهما من النظرة الفنية للرمز باعتباره رؤيا وصلة حميمة بين الذات والأشياء.

وعلى أقلام بعض شعراء العصر، ممن تأثروا بالمدرسة التصويرية والشعر الرمزي معاً، يكاد ينمحي التفاوت في درجتي الإيحاء والتجريد بين الصورة والرمز، إلى حد أن الحديث عن أحدهما ربما كان – في الوقت ذاته – حديثاً عن الآخر، وفي هذا التطور غدت الصورة أكثر إيحاء ، كما غدا الرمز أقل تجريداً عما كان عليه عند رواد المدرسة الرمزية الأوائل ، وقد تبلور هذا التطور بصفة خاصة في تفكير شاعرين من أبرز الشعراء المحدثين وأعظمهم تأثيرا في شعرنا العربي المعاصر ، ونعني بهما أزرا باوند ، وت.س. إليوت .

أما "باوند" فيرى أن الصورة "مظهر لمركب عاطفي وعقلي في لحظة من الزمن"[٢٧] على حين يراها " إليوت " معادلاً لفظياً له ذاتيته واستقلاله عن كل من الشاعر والقارىء ، مدفوعاً إلى ذلك بنظريته الشهيرة في استقلال العمل الفني، وأن الإنسان يتهيأ لكي يصبح فناناً عندما يتوقف الاهتمام بعاطفته الخاصة إلا من حيث هي مادة يستقي منها شعره ، إذ " ليست عواطفنا محور القيمة الفنية، وإنما المحور هو الطريقة التي ننسق بها تلك العواطف ونعبر عنها "[٢٨].

ما طبيعة تلك الطريقة الفنية التي يشير إليها إليوت بكل هذا الاهتمام ؟ إنها في رأيه المعادل الموضوعي objective Correlative الذي يلجأ إليه الشاعر لتجسيد عواطفه وأفكاره دون البوح بها على نحو ذاتي مباشر ، وهذا المعادل الموضوعي يعني بدوره مجموعة الأشياء أو

سلسلة الأحداث التي تكون بمثابة صورة للانفعال الخاص، بحيث إذا عرض الشاعر هذه الأشياء على نحو ما، فإن المتلقي يضحى في حالة إثارة شعورية غير محدودة.

وبهذه المقدرة الموضوعية على تفجير أكثر العواطف ذاتية وعمقاً ، وبتلك الطاقة الإيحائية التي حملتها الصورة في فكرة المعادل الموضوعي ذابت الحدود - أو كادت - بين الرمز والصورة الشعرية ، ولئن كان الاتكاء على هذه الطاقة الإيحائية قد أدى بالقصيدة الحديثة إلى نوع من " الإبهام "، فقد كان ذلك نتيجة طبيعية لانعطاف الشاعر المعاصر تجاه الحياة الباطنة، باعتبارها بؤرة الإدراك، تجمع أشعة الواقع المبعثرة لتبثها في تعبير مثير يتجاوز التقرير والوصف والتسمية ، ويعتمد على الوقع الصوتي للألفاظ وتجديد النسيج التركيبي المألوف بغية تعطيل القوى الفاهمة وإثارة القوى الشاعرة ، على أن هذا الإبهام - في التحليل الأخير - ينبغي ألا يتحول إلى إلغاز يستر العجز بالغموض، أو إغلاق يهدر طاقة الفن الشعري من حيث بوح وإفضاء، فمن الغموض ما يتكلفه الشاعر متظاهراً بعمق التفكير، وهو حينئذ لا يخدع إلا نفسه، ومنه ما ينشأ نتيجة صعوبة التعبير عن عاطفة قوية أو حالة نفسية تستعصي على الكشف أو التحديد.

إن جمال الرمز قائم - ولا ريب - على صلة وعظمة الفكرة فيه، ولكننا لن نستطيع أن ندرك مدى عمقه إذا كانت القصيدة طلسماً محكم الرتاج ، وتلك حقيقة يحسن ألا يتجاهلها شعراؤنا المحدثون إذا أرادوا لنتاجهم مكاناً في ديوان الشعر العربي ، ولتكن لنا عبرة من شعراء الرمز في الآداب الأوروبية ، لقد مات منهم أولئك المتلاعبون بالألفاظ والغارقون في خضم النظريات ، ولم يعش إلا الرمزيون بالرغم منهم ، هؤلاء الذين عرفوا كيف ينقذون أنفسهم من جحيم الغموض المطلق ، والذين لم يضيعوا في أمواج المناقشات المذهبية الحادة .

الهوامش

(١) تودور بافلوف في حديث له بعنوان "الواقعية الاشتراكية والمعاصرة" مجلة "الأدب الأجنبي"، موسكو، نوفمبر سنة ١٩٧٠.

(٢) Edwyn Bevan, Symbolism and Belief, Boston, P. 11.

(٣) المصدر السابق ص ١٢ ـ ١٣.

(٤) W.Y. Tindall, The Literary Symbol, New York, 1955, P.5

(٥) المرجع السابق.

(٦) لنظرية أرسطو عن الرموز اللغوية يراجع د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث ط ٣ ص ٣٧ – مقدمة "مبادىء النقد الأدبي" لريتشاردز، ترجمة د. محمد مصطفى بدوي، القاهرة سنة ١٩٦٣ ص ٧.

(٨) انظر: ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة د. كمال بشر، القاهرة سنة ١٩٦٢ ص ١٩.

(٩) The Literary Symbol, P. 65.

(١٠) R. Welleke, A History of Modern Criticism, New Haven, 1955, p. 210 - 211.

(١١) راجع: انطون كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث، بيروت سنة ١٩٤٩ ص ٩.

(١٢) The Literary Symbol, pp. 38 - 39.

(١٣) لا تفوتنا الإشارة إلى ذلك التعريف الذي قدمته دائرة المعارف البريطانية، إذ جاء في طبعتها الرابعة عشرة. المجلد ٢١ ـ مادة SYMBOL ما يلي: الرمز عبارة تطلق على شيء مرئي يمثل للذهن شيئا غير مرئي، لعلاقة بينهما هي المشابهة.

(١٤) عدنان الذهبي: سيكولوجية الرمزية ـ مجلة علم النفس ـ المجلد ٤ ـ العدد ٣ ـ ص ٣٦٤ ـ ٣٦٥. وكذلك: المجلد ٥ ـ العدد ٢ ـ ص ٢٥٦ ـ ٢٥٧.

(١٥) The Literary Symbol, p. 12

(١٦) المرجع السابق، ص ١٦.

(١٧) انظر: روز غريب: النقد الجمالي وأثره في النقد العربي، بيروت، سنة ١٩٥٢، ص ١٠٧.

(١٨) بدر شاكر السياب: ديوان "أنشودة المطر" ص ٥٢ ـ ٥٣.

(١٩) انظر د. عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب، القاهرة سنة ١٩٦٣م ص ٧٥.

(٢٠) لا أدري إذا كان الشاعر قد قرأ قصيدة روبرت بروك المسماة "ا ليوم الذي أحببته..". فبينها وبين قصيدتيه المعنونتين: " طفل "، " العائد " بعض الملامح المشتركة. انظر ديواني الشاعر: "الناس في بلادي" ص ١٠٠، "أقول لكم " ص ٣٩.

(٢١) The Liteterary Symbol, p. 11.

(٢٢) عن رمزية الأحلام يراجع: سيجموند فرويد، محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي، ص ١٥٥ ـ ١٨١.

(٢٣) أنشودة المطر – ص ١٦٠ .

(٢٤) انظر كتاب تندال المشار إليه، ص ١٧.

(٢٥) المرجع السابق ص ١٠٢.

(٢٦) السابق ص ١٠٥.

(٢٧) Theory of Literature, London, 1954, p. 192.

(٢٨) إليزابيث درو: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، بيروت، سنة ١٩٦١، ص ١١٩.

• • •

نظريّة التّقويض:

(مقدمة في المفهمة والتأسيس)

عبدالملك مرتـاض

" إنّ الأصوات التي تبثّها الحنجرة هي رموز لِلواعج النّفس؛ بينما الألفاظُ المكتوبة رموزٌ للألفاظ التي يبثّها الصوت ".

أرسطوطاليس

" إنّ أصل الكتابة ، هو نفسه أصل اللّغة ؛ والفصل بين هاتين المسألتين أمر عسير ".

جاك دريدا

١. حول إشكالية المصطلح :

لا يبرح المصطلح النّقدي الحداثي مثار صعوبة من حيث الإطلاقُ ؛ ذلك بأنّ أي مصطلح نقديّ ، أو لسانياتي ، أو سيمائي ، أو أي مصطلح يستعمل في أي حقل من حقول المعرفة ، يتمّ إنشاؤه لتقرير المسائل والقضايا المطروحة ؛ أي استعمال لغة خاصّة بحقل من الحقول لبثّ المعرفة ... يجب أن يراعَى في إنشائه ، أو إنشائها المناحي الإشتقاقيّة ، والمعرفيّة ، بالإضافة إلى المناحي النحوية والصرفية والمعجمية.

ونحن حين نجيء لنتحدّث عن المفهوم المعرفيّ الذي يشتحن به هذا المصطلح النّقدي الجديد ؛ فإنّه علينا مراعاة كل هذه المناحي . فما التّقويض ؟ وما دلالته اللغوية ؟ ثم ما دلالته الاصطلاحية ، وخصوصاً خلفياته القائمة أساساً على التّأسيسات الفلسفية بمعناها الدّقيق ؟ ولم عدلنا نحن عن اصطناع المصطلح الذي شاع في العقدين الأخيرين بين النقّاد العرب الحداثيين وهو: " التفكيكية " ؟ وما سرّ التفرّد باقتراح مصطلح " التّقويض " (مع ما يعلم الناس أنّنا كنّا ، نحن أيضاً ، استعملنا مصطلح " التفكيكية " في أوّل عهدنا بالاحتكاك مع هذا المفهوم، متأثرين باستعمال النقّاد العرب المعاصرين الذين ينقصهم ، في بعض أطوارهم

التّأنّي قبل الإقدام على استعمال المصطلح النقدي ...)؟ ثم متى ظهرت هذه التقويضية - إذا تساهلنا في الاستعمال وأضفنا إلى هذا المفهوم الثنائية المعرفية - ـيّة - إلى الوجود ؟ وكيف ظهرت ؟ وما الأسس المعرفية التي قامت عليها ؟ وما الخلفيات التاريخية التي انطلقت منها ؟ وإلى مَ كانت تسعى حين أنشئت على أنقاض تراث فلسفي متنوع الثراء، ممتدّ الجذور في الزمان والمكان ؟...

وليس لنا من سبيل على الإجابة عن كلّ الأسئلة التي طرحناها ، هنا ؛ وإنّما السبيل لنا على الإجابة عمّا له صلة حميمة ، وهنا ، بالمصطلح وحده ...

يبدو أنّ مفهوم " التّقويض " على وجود معانيه في اللّغة منذ القِدم ؛ وبما في ذلك معاجم اللّغة العربية ؛ حيث استعمله أبو الطيّب المتنبي بمعنى " مضادّ للتّطنيب "[1] ؛ وحيث إنّه يأتي بمعنى النّقض من غير هدْم[2]: إلاّ أنّ استعماله للمعنى المعرفيّ الذي شاع على أيّامنا هذه استُعمل لأول مرة في اللغة الفرنسية عام ١٨٣٥ . بيد أنّ استعماله للمعنى الفكري المنهجي الجديد ظلّ كالمنسيّ ؛ ولم يزدهر ويشتهر إلاّ على يد الفيلسوف الفرنسي الجنسية ، الجزائري الميلاد جاك دريدا (Jacques Derrida, 1930.)[3].

ومن المحزن أنّ المعاجم العربية المعاصرة لا تتحدث عن الدلالة الفلسفية ، ولا النقدية للفظ " التّقويض "؛ من حيث نلفي المعاجم الغربية تتوقّف لدى دلالة هذا اللفظ فتعرّفه بأنّه " إتلاف لنظام ، أو لكيان أحد المفاهيم بواسطة التّحليل "[4].

ولقد شاع لدى النّقاد العرب الحداثيّين استعمال مصطلح "التّفكيك"، والأشيع من ذلك مصطلح " التّفكيكيّة "[5]؛ وهو مصطلح من الصعب أن نوافق عليه لأنّه لا يستند ، في أصل الاستعمال إلى أيّ علاقة

دلالية ممّا يودّون ، فإنّما التّفكيك في اللغة العربية هو الفصل بين شيئين اثنين كانا متّصلين في أصلهما ؛ ذلك بأنّه " يقال : فككت الشيء فانفكّ بمنزلة الكتاب المختوم تفكّ خاتَمَه كما تفُكّ الحنكين : تفصل بينهما "(٦). كما أنّ الأصل في معنى الفَكّ هو " الفصل بين الشيئين وتخليص بعضهما من بعض "(٧)؛ فأين يمثُلُ ، إذن ، معنى التفكيك فيما يصطنعون؟

من أجل كلّ ذلك نقترح استعمال مصطلح " التّقويض " مقابلاً للمصطلحين الإنجليزي والفرنسي : (Deconstruction, Déconstruction) عوضاً عن مصطلح " التّفكيك " الذي بدأ يشيع بين النّقاد العرب لأنّه لا يستطيع أن يحتمل ، ولا أحد يستطيع أن يجعله يحتمل ، دلالة المصطلح الأجنبي من الوجهة المعرفية . أرأيت أنّ التّفكيك ، في اللغة التقنية المعاصرة ، إنّما يعني تفكيك أجزاء آلة ، أو أجزاء فاعلة في جهاز ميكانيكي أو تلقائي الوظيفة : معين ، ثم إعادة تلك الأجزاء أو القطع ، بعد فحصها ، أو تنظيفها ، إلى سيرتها الأولى ؛ كما يأتي ذلك الجنود حين يفكّكون أجزاء أسلحتهم ، ابتغاء التنظيف ، ليعيدوها ، من بعد ذلك، إلى حالها الأصلية. فالتفكيك في أصل اللغة لا يعمد إلى تدمير الشيء المفكّك ؛ ولكنه يجزئه فقط ، في انتظار إعادته إلى ما كان عليه كتفكيك قطع محرّك من المحرّكات لفحص دواليبها الفاعلة فيه ومراقبتها قبل إعادة تركيبه كما كان ...

والذين استعملوا هذا المعنى ، سواء منهم بيرس (Charles Sanders Peirce, 1839 - 1914) في بعض الإشارات ، أم جاك دريدا في تنظيراته الدقيقة ، لم يكونوا يريدون إلى تفكيك الأجزاء من أجل إعادتها كما كانت من قبل ، وإلاّ خرج مفهوم التّقويض عن غايته الفلسفية والمعرفية ، وأمسى مجرّد سلوك عابث وشقي يشبه فعل سيزيف ؛ ذلك بأنّ التّقويضيّين (Les déconstructivistes) لم يكونوا يريدون إلى تفكيك العقل ، أو تفكيك الأفكار السائدة للإطلاع عليها ، والإبقاء عليها كما

كانت سائدة على وجه الحرفيّة ، ولكنهم كانوا يريدون إلى قراءة الأفكار أو النّزعات أو المذاهب أو النّظريات التي كانت قائمة في مذهب من المذاهب ، وعبر عهد من العهود ، ابتغاء تقويضها ، أي تدميرها كلّها ، أو بعضها ، ثم إقامة نظريات حولها ، وسَوْق أفكار على أنقاضها ...

وكذلك رأينا أنّ اصطناع التفكيك لا يستقيم من وجهة الاستعمال في أصل الدلالة اللغوية ، وللذين يُفترض أن يقولوا لنا : وما يفعل الله بتطوير دلالة اللغة ، نقول : إن في العربية دلالة جاهزة وهي الأولى بالاستعمال في اللغة النقدية المعاصرة ؛ وقد رأينا أنّ هذه اللغة التي يمكن أن تكون تعبيراً دقيقاً عن هذا المعنى إنما هي " التّقويض ".

ومسألة أخراة ، وهي أنّ الغربيين لا يستعملون ياء المذهبيّة (المسمّاة لدى النّحاة العرب " الياء الصناعية ")، وهي التي يقابلها في اللغتين الإنجليزية والفرنسية لاحِقَتا : " Isme, isme " في هذا المصطلح ، كما رأينا ؛ بينما يستعمل مُعَاظِمُ – النقّاد العرب المعاصرين هذا المصطلح في صيغة المذهبيّة[٨].

ولا يقوم التقويض في الانتقال من مفهوم إلى آخر ؛ ولكنه يقوم على قَلْب ونقْل النظام المفهومي ، والنظام غير المفهومي الذي يرتبط به[٩].

وتندرج نظرية التّقويض ضمن الأشكال الجديدة للنقد الأدبي . وتقوم ، بناء على كتابات جاك دريدا خصوصاً ، في التقويض المنهجي للميتافيزيقا الأوربية . وهي محاولة جادة تسعى إلى فصل الفكر النقدي عن التقليد الفلسفي المؤسساتي . كما تسعى إلى إعادة النظر في هيمنة "المفهوم " (Le concept) ، والمَفْهَمَة (La conceptualisation) على الفكر النقدي . وكانت المَفْهَمَة تنهض على النظام الفلسفي مجسَّداً في نظريات هيجل بخاصة ، والنظام اللسانياتي لدي دو صوسير[١٠] الذي ينتقده جاك

دريدا إنتقاداً لاذعاً في كتابه (De la grammatologie) ؛ وخصوصاً في الفصل الثاني منه ، والذي عنوانه : " اللسانيات وعلم الكتابة " (La linguistique et la grammatologie)(١١).

ولعلّ نظرية التّقويض الدَّريديّة أن لا تكون إلاّ ثمرة من ثمرات حركات التجديد النقدية التي عرفها هذا القرن ، وخصوصاً حركة الشكلانية الروسية (Le formlisme russe, 1915 - 1930) ، والحركة الدّادويّة (Le dadaïsme)، والحركة السريالية (Le surréalisme)، ثم الحركة الوجودية (L'existentialisme)، ثم حركة الرّواية الجديدة (Le nouveau roman)، ثم ظهور الحركة البِنَويَّة (Le structuralisme) النقدية التي قامت ، فيما يبدو ، على بعض التأسيسات التي كان أقامها دو صوسير في كتاباته اللسانياتية ، والتي اشتهر تصنيفها تحت عنوان : " اللسانيات البِنَوِيَّة " (La linguistique structurale)... يضاف إلى كلّ ذلك ازدهار الدراسات الأنتروبولوجية ، وتطورها بشكل مثير ، ومن أشهر رجالاتها كلود ليفي سطروس (Claude-Lévi Strauss, 1908). كما صاحب كلّ ذلك ، التّطوراتُ المذهلة التي وقعت في مسار الدراسات السيميائية (Les études sémiologiques) التي أمست حركة التّقويض الدّريديّة لا تُذكر أمامها إلاّ على استحياء ؛ ذلك بأن الصبغة الفلسفية لحركة التقويض ، وصعوبة تأسيساتها ، وقيامها على أصول فلسفية صريحة ؛ حال بين الناس وبين الإقبال عليها بشغف ؛ فجنحوا للسّيمائيّة التي لا تجد أي حرج في تأويل أي نص وتحليله على أساس من حرية القراءة التأويلية ، وقابليتها المدهشة لمعالجة أي نص وفك رموزه ...

ونحن لا ننكر ، أثناء ذلك ، أنّ بعض التيارات النقدية التي أومأنا إليها لم يؤسّس عليها دريدا تقويضيّته ؛ ولكنه وجد فيها الوسيلة المثلى لنقضها ، وتقويضها ؛ ابتغاء تأسيس نزعته التي كأنّها بمثابة تطلّع شديد إلى تدمير الفكر الفلسفي الغربي ، وإقامة فكر نقدي ثوري ،

غير مؤسساتي ، وغير خاضع للمَفْهَمة التي تنتهجها الفلسفة التقليدية ممثَّلَة في الميتافيزيقا الأوربية...

إن حركة التقويض شكلٌ معقد من أشكال الكتابة الأدبية الحداثية القائمة على نظرية المعرفة الفلسفية (وذلك على الرغم من ادّعاء دريدا وأصحابه من المدرسة الأمريكية مثل بول دي مان (Paul de Man) ، وجيوفري هيرتمان (Geoffrey H. Hartman) أنّهم يرفضون مَفْهمة النقد، أي مَفهمة النص الأدبي وعامّة الفنون (لأن الجمال لديهم لا يُمفْهَم ولا يُنظَّر له بشكل منهجي صارم) القائمة هي أيضاً على نقد المعرفة الفلسفية الكلاسيكية في الفكر الفلسفي من عهد سقراط إلى هيجل حيث إنّ معظم الفلاسفة كانوا يجنحون لمَفهمة الفنون ...

ولقد اغتدى معروفاً في الفكر النقدي العالمي المعاصر أن أعمال جاك دريدا هي التي طبعت الحركة التقويضية ؛ وذلك على الرغم من صعوبة فهم الأفكار التي طرحها في كتبه وخصوصاً في كتابه " علم الكتابة "... ولعلّ تلك الصعوبة تعود إلى أنّ دريدا مفكّر فلسفي قبل أن يكون ناقداً أدبياً يتذوّق جمال الكلمة ؛ فيكتب عنها ، ويحلّل معانيها . لكن تأثير أفكار دريدا التي تجمعها نظرية التقويض (La Déconstruction) عميقة في الفكر النقدي العالمي على اتسامها بالصعوبة الشديدة ، وربما بكثير من التناقضات أيضاً . ذلك بأنّ تحويل الجهاز المعرفي الفلسفي برمّته إلى حقل نظرية الأدب ، ثم نقْض تلك النظريات الفلسفية ، وتقويض بنيانها ، من أجل إقامة معرفة نقدية - ذات منهج فلسفي في الحقيقة - على أنقاضها ترفض نزعة مركزية العقل الأوروبي التي يتزعمها الفيلسوف الألماني هيجل ليس أمراً ميسوراً لكل الناس ، ولا متقبَّلاً لديهم . أرأيت أنّ كثيراً من الناس يرفضون نقْض البنيان القديم ، لا لشيء إلاّ لأنّ التطلّع إلى إقامة بنيان جديد على أنقاضه ليس مأمون العواقب ، ولا مؤكّد النتائج .

إن أعمال دريدا تجسّد الإصرار على ضرورة الأخذ بتلابيب الكلمة ، من صورتها البدائية إلى نحو الكتابة ، إلى جهاز أدبي كامل الأدوات ، يسجّل ويؤرّخ ، ويغيّر من شكل الحيّز الفضائي الطائر ، إلى شكل حيزي مجسَّد ، دون أن يكون ذلك مُمَفْهَماً ومنظَراً له انطلاقاً من مركزية العقل الأوربي ... لقد أصرّ دريدا على نقل النقد الأدبي من صورته الجمالية البدائية ، أو البسيطة ، إلى صورة أخراةٍ تجعل منه جهازاً معرفياً حقيقياً يرفض البساطة ، ويتعلق بالمستحيل ! إن الكتابة والكلمة كلتاهما مهيَّأة لتتلاءم مع أُخراتِهَا لتترجما تفكير النّفس[١٢]...

إن الناقد بحكم اضطراره إلى " الحديث عن أفكار الآخرين ، فإنه مدعوٌّ إلى تحليل مدلول النص ؛ لكن لا شيء يُرْغمه على معالجة هذا المدلول على أنّه " مضمون "؛ على وضْعه في حالة انقطاع عن دالّه"[١٣].

٢. تأسيس النّزعة التّقويضيّة :

لكي نَفهم النزعة التقويضية وكيف تأسّست ، علينا أن نتوقّف ، ولو باختصار ، لدى الحياة الفكرية لجاك دريدا الذي يبدو أنّ منطلق تفكيره ربّما يمكن التماسُه في قراءة ظواهريّة هسرل (La phénoménologie de Husserl) ؛ وخصوصاً في كتابيْه : " أصول الهندسة لدى هسرل " ((L'Origine de la géométrie de Husserl, (1962))، و"الصوت والظاهرة " ((La Voix et le phénoméne, (1967)) حيث إنّ جاك دريدا يؤوّل في هذين الكتابيْن الاثنين الظواهرية على أنها آخر مرحلة تاريخية للميتافيزيقا الغربية ؛ وذلك على أساس أنّ مركزية العقل كانت حكماً مسبقاً تُصدره هذه الميتافيزيقا . ذلك بأنّ هيمنة الكلمة المنطوقة على الكلمة المكتوبة ، وهيمنة المدلول على الدال ؛ ثم التعالي الأنطولوجي (La supériorité ontologique) للحاضر ، والهُوية بالقياس

إلى الاختلاف : كلّها كان يشكّل مبادىء الميتافيزيقا ، أو ما بعد الطبيعة[١٤].

ويبدو أنّ شكّ جاك دريدا في أمر البِنَوِيّة كان مصدره مساءلة النزعة الظواهرية . فلقد أثبت دريدا في كتابيه " الكتابة والإختلاف " (L'Ecriture et la différence)، و" علم الكتابة " (De la grammatologie) أنّ البِنَوِيّة والظواهرية ليستا ، في نهاية الأمر ، إلاّ نظاماً واحداً للإختيار، وأنّهما تباشران التخارُجاتِ (Exclusions)[١٥] نفسَها[١٦].

ويبدو أنّ دريدا انطلق من مقالتيْن اثنتين كان انتهى إليهما الفيلسوف الألماني هيدجر (Martin Heidegger, 1889 - 1976) بعنوان : "الهُوية والاختلاف " (identität und Differenz) (ونُشِرتا عام ١٩٥٧) حيث ينتقد فيهما هيدجر الميتافيزيقا التي لم تتأمّل حميم موقفها بالقياس إلى الاختلاف بين الكائن والكون . ذلك بأنّ هذه الميتافيزيقا ظلّت تَعُدّ الكون على أنّه أساس الكائن ، أو إطاره . ومثل هذا الموقف جعلها عاجزة عن التوغّل في أعماق الإشكالية التي تقوم أساساً في الاختلاف ؛ ذلك بأنّ الكائن والكون كلاهما يرتبط بصاحبه ؛ ولا يمكن التماسُ هويّتِهما خارج اختلافهما . ولقد كان هيدجر يرى أنّ هذا الاختلاف سلبيّة موقوتة مثل المختلِف عن الاختلاف (Le différent de la différence)[١٧] أي " das Differente aus der Differenz "[١٨].

وجاء سعْيُه ثورة على الميتافيزيقا الغربية التي ممّا يمثّلها ظواهرية هسرل الذي انتقده دريدا في كتابه " الصوت والظاهرة "؛ وانتهى إلى الإطاحة بالعَلاقة التي أسّستها الفلسفة الميثالية الأفلاطونية والتي تقوم على تقديس الكلمة الشفوية (الصوت)، ونبذ الكلمة المرقومة (الكتابة)؛ أي على رفض تلك العَلاقة التي أقيمت في التّفكير الفلسفي التقليدي بين الكلمة والكتابة مقرّراً أن الكتابة ملازمة لكل فعل الكلمة ،

ملاحظاً في الوقت نفسه أنّ الكلمة نفسها تُمْنَى بتأثيرات التعدّدية المعنويّة . وبحكم منطلق التّقويض الذي غايته نقض النظريات الفلسفية الهيجلية خصوصاً ، والتي يزعم دريداً أن لسانيّات دو صوسير قامت على هذي من نظريّاتها وأفكارها ، فإنّ دريدا لا ينتقد موقف دو صوسير من الكتابة وحده ؛ ولكنّه ينتقد كلّ أعلام اللسانيات أمثال ياكبسون ، وتروبيتسكوي (Troubetzkoy)، ومارتيني ونظرياتهم مستشهداً بأبرز أفكارهم مناقشاً إيّاها ومنتقداً[١٩].

ولقد حمل دريدا على الدفاع الشديد عن الكتابة ، وعلى أن يجتهد في تأسيس نظرية التّقويض ما رآه من كثير من الفلاسفة الذين جاءوا قبله ، ومنهم أفلاطون (Platon, 428-348av. J.C.) ، وهسرل ، وجان جاك روسو (Jean Jacques Rousseau, 1712 - 1778)، وكونديـاك (Etienne Bonnot de Condillac, 1714 - 1780) وهيجل (Friedrich Hegel, 1770-1831) صاحب نظرية " مركزية العقل " (Logucentrime) ... وسَواؤُهُم ممّن كانوا مُعادين للكتابة ، متعصبين عليها إلى حدّ أنّ كوديـاك، مثلاً ، ذهب إلى اتهام الكتابة كل مذهب ، وغالى في موقفه منها كلّ مُغالاةٍ ؛ فقرر زاعماً أنّ : " جذور الشّر تكمن في الكتابة . وأنّ الأسلوب – السّخيف – إنّما يعني الأسلوب / الكتابة (...). وحسْبُ المرء أن يكون منهجيّاً كي لا يكون سخيفاً "![٢٠].

وأمّا أفلاطون فقد كان لايزال يقرّر أنّ الكتابة (النص المكتوب) إنما هي مخدّرٌ يُشَكُّ في منافعه للنّاس . ولم يكن موقف أستاذه سقراط (Socrate, 470 - 399 av. J.C.)، قبله ، يقلّ سوءاً من الكتابة عن موقفه . لقد كان أفلاطون يرى ، في أحد كتبه الحواريّة ، ومنها " Phèdre " أنّ " الكتابة هي من السّوء بالضّرورة ؛ لأنّها خارجة عن دائرة الذّاكرة ، ولأنّها لا تنتج علْماً ولكنْ رأياً ، ولأنّها أيضاً لا تنتج حقيقةً ، ولكنْ مظهراً "[٢١].

بينما كان يؤثِر هيجل ، في مجال علم الجمال ، مثلاً ، المفهومَ ، أو مستوى المضمون (وتابعه على ذلك اللسانياتي الدّانماركي لويس هجيلمسليف (Louis Trolle Hilmslev, 1899 - 1965) مهملاً مستوى النّسْج، رافضاً جمعانيّة (La pluralité) المعاني ، أو تعدّديّة السّمة .

بل إنّا نُلفي دريدا يتّهم دو صوسير بالوقوع تحت طائلة المفهمة؛ وذلك حين يذهب إلى " أنّ اللغة والكتابة : نظامان متمايزان للسّمة (العلامة) ؛ والعلّة الوحيدة لوجود الآخِر إنّما هي من أجل أن يمثّل الأوّل "[٢٢]. ويردّ دريدا على بعض هذه المقولة فيقرّر أنّ " أصل الكتابة، هو نفسه أصل اللغة ؛ والفصْلُ بين هاتين المسألتين أمرٌ عسير"[٢٣].

وأمام هذا العَداء الذي أشهرته الفلسفة المثاليّة على الكتابة ، أو على كلّ السّمات المرقومة ؛ فقد كان لا مناص للفلسفة المعاصرة الثّوريّة من أن تقوم مقاماً آخَرَ محموداً من الكتابة ، وأن تجتهد في تِبيان منافعها للنّاس ، وأنّها هي التي تحمل الحقيقة ، في الحقيقة ، لا الأصوات الطّائرة في الهواء ، والنّبرات المتبدّدة في الفضاء ؛ فبدأ هيدجر في تأسيس هذا الانقلاب ، ولكنّ الذي بلوره ونظّر له وجعله ممكناً تحت إجراء " التّفكيك " إنّما هو دريدا في عامّة كتبه المنشورة على مدىً يقترب من أربعين عاماً ؛ ولعلّ من أهم هذه الكتب : "الكتابة والاختلاف "، و" علم الكتابة "، و" التبدّد (La dissémination)، و" قِدميّة السّخف " (L'archéologie du frivole)، و" الصّوت والظّاهرة " (La voix et le phénomène) : رداً على الفلاسفة واللسانياتيين الذين كانوا يتعصبون للكلمة المنطوقة على الكلمة المكتوبة .

والحقّ أنّ حركة التّقويض مرت بمراحل فلسفية وفكرية عميقة اجتهدت كلّها في هزّ الفلسفة الهيجليّة القائلة بمركزية العقل الأوربي ،

وممّن أسهم في هذه الحركة الفكرية التقويضية بفرنسا ميشال فوكو (Michel Foucault, 1926 - 1984)، ولويس ألْتوسير – الجزائري الميلاد ، الفرنسي الجنسية – (Louis Althsser, 1918 - 1990) ، قبل أن يأتي إلى هذه المسألة جاك دريدا ليبلورها وينظّر لها بشكل نهائي .

وممّا كان يراه ميشال فوكو أنّ حلّ الشّفرة كان يتمّ باسم ماركس (Karl Marx, 1818 - 1883)، ونيتشي (Friedrich Nietzche, 1844 - 1900) وفرويد (Sigmund Freud, 1856 - 1949) ؛ وأنّ هؤلاء المفكرين الثلاثة الذين كان الجيل الوجودي يَعُدُّهم امتدادات للعقل الهيجلي ، يُعَدُّون الآن بمثابة الخارجين عن الحظيرة الهيجلية . ويوضح ذلك فوكو قائلاً : إذا كان التأويل لا يمكن أن ينتهي أبداً ؛ فلأنّه ، وببساطة ، لا شيء يوجد للتأويل . إذ لا شيء يقوم في المقام الأول لقابلية التأويل ؛ ذلك بأنّ كل شيء ، في الحقيقة ، هو تأويل".[٢٤]

وجاء من بعد ذلك جاك دريدا ، كما سبقت الإيماءة إلى بعض ذلك ، إلى هذه الجهود الفكرية المنصبّة على التّقويض[٢٥] فبلورها في كتاباته التي عُنِيَت عناية شديدة بحقل الكتابة الأدبية خصوصاً ؛ وذلك بعد أن رأى في النشاط الفكري الغربي أنّ اللغة المتحدَّث بها (Le language parlé) هي التي تبوّأت في تلك الثّقافة مكانة الامتياز ؛ وذلك على أساس أنّ اللغة المكتوبة (Le language écrit) ليست إلاّ صورة مكرَّرة ، أو قل : ليست إلاّ نتاجاً متكرراً مساعداً ؛ أو قل هي دالّ الدّالّ[٢٦]. فقد كانوا يَعُدّون الكلمة المنطوقة هي الأصل ، وهي الحقيقة . وهي المدلول ؛ بينما الكتابة لا تكون إلاّ من أجل تمثيل الكلمة المنطوقة . واللّفظة المنبورة ...

ذلك بأنّ فلسفة الرؤية إلى اللغة ، في الفكر الغربي ، من سقراط إلى دو صوسير (Ferdinand de Saussure, 1857 - 1913) وهيجل ، قامت

على تمجيد اللغة المتحدّث بها ، وعدّ الكتابة التي تدوّنها مجرد نَشْءٍ دعِيٍّ ، وتكملة اصطناعية ، وامتداد لا ضرورة له . وواضح أنّ مثل هذا الموقف يشكّل حكم قيمة(٢٧). ولذلك ، فإنّ علم الكتابة مدعوّ إلى اصطناع إجراء التّفكيك في قراءة الكتابة والتّعامل معها ؛ والبحث عن إيجاد منطق جديد عامّ لكلّ الجهود المبعثرة التي بُذلت حول هذا المجال ؛ وذلك كيما تحلّ محلّ المنطق الهيجليّ القائم على الهويّة والإختلاف ؛ منطقٍ يُفضي إلى إيجاد تناقض منتج ..(٢٨).

٣. نظرية التّقويض والنّقد الأدبيّ :

يبدو أنّ النص الأدبي سيظل حقلاً خصيباً لكل التجارب المنهجية والفلسفية ؛ فبعد ماركس ، وفرويد ، وجان بول سارتر (Jean-Paul Sartre, 1905 - 1985)؛ جاء جاك دريدا ليحاول تطبيق النّزعة التقويضية على النصوص الأدبيّة التي كلف بها كلَفاً شديداً ؛ حتّى كأنّه عُنِيَ ، في حياته الفكرية ، بالتنظير للنقد الأدبي أكثر ممّا عني بالإشتغال بقضايا الفلسفة ومعضلاتها . من أجل ذلك نجد نظرية التّقويض الفرنسية تتجه نحو النص الأدبي أساساً تعالجه وتنظر لقراءته وتأويله وفهْمه .

والحقّ أنّ دريدا نفسه هو الذي يؤكد هذا حين يقرر في إحدى كتاباته قائلاً : " لقد كان اهتمامي ، أقول : ربما قبل الاهتمام الفلسفي نفسه ، إذا كان ذلك ممكناً : يتوجّه باستمرار نحو الأدب ، ونحو الكتابة التي توصف بالأدبية(٢٩). ويبدو أنّ من أهداف دريداً من وراء تأسيس نظرية التّقويض - مع جملة النقاد الجامعيين الأمريكيين -(٣٠) فصْل الفكر النقدي عن التقليد الفلسفي المؤسساتي. كما كان يسعى إلى الحد من غلواء هيمنة المفهوم والمَفْهَمَة (La conceptualisation) في النظام الفلسفي ، والنظام اللسانياتي (Système linguiste) الذي كان يتزعّمه دو

صوسير . لقد جاهد دريدا نفسه أعنَتَ الجهاد من أجل فصْل هذه الأنظمة بعضِها عن بعض ؛ كاشفاً عن غموضها وتناقضاتها . ولقد اتّبع دريدا في النقاش الذي أعلنه على نقد الأنظمة الفلسفية ، والبِنَوية معاً ، منهجاً لا ينفصل عن التقليد الفلسفي والجمالي الألماني ، معارضاً مقولاته الميتافيزيقية(٣١).

لقد تخلّى النقد الأدبي ، أو اضطُرَّ إلى التخلي ، عن طقوسه التقليدية المتمثلة في إصدار الأحكام ، والإيلاع بالتعليق على النص الأدبي ، والعمْد إلى تذوّقه عن طريق الانطباع : وانتقل إلى طقوس أدبية جديدة بحيث اغتدى النص الأدبي كأنّه جهاز معرفي شديد التّعقيد ، عميق الدلالة ، بعيد المرامي ، متعدّد المعاني ؛ ممّا يُفضي بالضرورة إلى تعددية القراءات . إنّا ، يقول طودوروف : " نَعُدُّ الإبداع الأدبي بنية قادرة على تلقي عدد لا حدّ له من التأويلات ؛ وهذه التأويلات ترتبط بزمان مُتلفّظاتها ومكانها ؛ كما ترتبط بشخصية الناقد ، والمظهر المعاصر للنظريات الجمالية ، وهكذا... "(٣٢).

فكان ، إذن ، لا مناص من التفكير في جهاز إجرائي جديد لتسخيره في قراءة النص وفك شفراته ، وتحليل جمالياته ، والعمْد إلى تأويله على نحو من المعرفة الفلسفية العالمية ترقى به من البساطة والسطحية ، إلى السمو والعمق ، ومن الإنغلاق الذي فرضه الفكر البِنَوي إلى الانفتاح الذي بشّر به التقويض ؛ ولعلّ ذلك ما تطلّع إليه دريدا في بلورته للتّأسيسات التّقويضية التي تسعى إلى معالجة النص الأدبي ، وتشظِيَته ، وتبديد عناصره اللسانية ، واللسانياتية جميعاً (نحن نميز بين المصطلحين : الأول نسبة إلى مجرد " اللسان "، والآخر نسبة إلى علم الألسنة ، أي إلى اللسانيات) ، قبل العمْد إلى تركيب المتشظّيات والمتبدّدات من عناصره لإقامة بناء أدبي يستند إلى الأصل دون أن يكونه، ويعمد إلى تأويل النصّ لا إلى استعماله ؛ والتطلّع إلى الكشف عن معنى معناه ، لا عن معناه ...

فكما أنّ الفلسفة التّقويضية تسعى إلى تقويض مركزية العقل ، والعقل الأوربي خصوصاً (Logocentrisme) (وهو السّعي الذي أعنَتَ هيجل نفسه في تأسيسه) ؛ فإنّ مُعالِج النص يمكن أن يعمِد إلى تجزئته ، وتشظيته ، وتصنيف ألفاظه ، وتبديد أفكاره ، قبلَ الإقبال على معالجة كل هذه العناصر والأجزاء معالجة تجعل منه بنياناً جديداً ؛ ومع ذلك يظلّ مرتبطاً بالبناء المقوَّض ، ولكنْ دون أن يكونَه بالفعل ... فهو جديد ؛ ولكنّ جِدَّتَه لا تعني قيامه على عدم ، وهو تأسيس ؛ ولكن على موجود قد وقع تقويضُه ...

ذلك ، وإنّا ألفينا الفكر الفلسفي يتشظّى إلى طريقتين : طريقة هيجل الذي مالأه على نزعته اللسانياتي الدانماركي لويس هجلمسليف ، وتتعصب هذه الطريقة لجمالية المضمون (المدلول) ؛ وطريقة كانْط (Immanual Kant, 1724 - 1804) التي تتعصب لجمالية التعبير (الدّال) ؛ لكنّ دريدا لا يتمذهب لا بهذه الطريقة ولا بتلك ، على وجه الدقة ، كما سنرى . وربما كان يسعى إلى استخراج معنًى جديد من الدال برمّته بنفسه ؛ ويطلق عليه " دالّ الدّالّ " (Le signifiant du signifiant) الذي يتمحّض لتوصيف حركة اللغة ؛ حيث إنّ المدلول يشتغل دائماً على أنه دال[٣٣].

وإذن ، فقد كان لا مناص من النهوض بشيء ما ، بعد أن أفلس الفكر البِنَوي في فرنسا ، وانتهت مساعيه إلى غير ما كانت تريد الانتهاء إليه ؛ فمسألة الثنائية التي انتهى إليها دو صوسير في اللسانيات البِنَوية ، وهي الثنائية القائمة على التمييز بين الدال والمدلول؛ ليجعلها بديلاً إجرائياً ، في قراءة النص ومعالجته ، عن ثنائية الشكل والمضمون ، يَعُدُّها جاك دريدا مجرّد بقايا نَخِرة من الميتافيزيقا الأوربية[٣٤].

والحقّ أن العرب كانوا تجادلوا جدالاً طويلاً ومُضنياً حول أيّهما أولى بالاعتبار لدى قراءة النص الأدبي : أمَنْحَى اللفظ أم منحى المعنى ؟ ولقد انقسم النّقّاد والبلاغيون العرب القدماء فريقين اثنين : فريقاً يناصر اللفظ على المعنى ، ومنهم أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ(٣٥)، وفريقاً آخر يناصر المعنى على اللفظ وكان عبدالقاهر الجرجاني هو الذي يتزعّم أصحاب هذا الفريق(٣٦). بيد أنّ لهذا الكلام مقاماً غير هذا ...

ونجد دريدا يجتهد في تأسيس علم الكتابة على ستّة مبادىء ، مطلع الفصل الثاني من كتابه الشهير : " في علم الكتابة " يمكن أن نذكر جملة من هذه المبادىء ، هنا ، لإحساسنا بتطلّب المقام لها ، يقول دريدا:

" إنّ مفهوم الكتابة يجب أن يحدّد حقلَ علمٍ مّا . ولكنّ هذا المفهوم لا ينبغي له أن يحدّده العلماء خارج ما قبل الحتميّات التّاريخية/الميتافيزيقية (...). فماذا يمكن أن يعني علمٌ للكتابة (Une science de l'ecriture) ؟

١. إنّ فكرة العلم نفسها إنما نشأت في عهد الكتابة .

٢. إنّ علم الكتابة وقع التّفكير به ، كما وقعت صياغته ، بما هو غاية ، وفكرة ، ومشروع : في لغة تتضمّن نوعاً من العلاقات الحتميّة - من الوجهتين البِنَويّة ، والبحث في طبيعة القيم - بين الكلمة والكتابة .

٣. وفي هذه الحال ، فإنّ علم الكتابة كان يرتبط بالمفهوم ، ومغامرة الكتابة الصوتيّة ، ويقوّم على أنه نهاية كل كتابة ؛ على حين أنّ ما كان يُعَدُّ النّموذج المثالي للعلميّة (La scientifficité) ، وهو الرياضيات : لم ينقطع قطّ عن الابتعاد عنه .

٤. إنّ الفكرة الأكثر دقّة للعلم العام للكتابة نشأت ، لأسباب لا تخضع للمصادفة ، في عهد تاريخ العالَم (...)؛ وعبْر نظام حدَّدته العلاقات بين الكلمة " الحية "، والتّدوين .

٥. إنّ الكتابة ليست مجرّد وسيلة مساعدة تخدم العلم - وموضوعه احتمالاً - ولكنها ، أوّلاً وقبل كل شيء ، (...) شرط لإمكان الأشياء المثالية ، وإذن فهي شرط للموضوعية العلمية . فقبل أن تكون الكتابة موضوعاً للعلم ؛ كانت شرطاً لوجود المعرفة "[٣٧].

وإنّما ألحّ دريدا على محاولة وضْع علم للكتابة ؛ ومن ثَمّ وضْع علم للقراءة ؛ ومن ثمّ وضْع أصول لتأويل النص إنطلاقاً من معرفة الفلسفة لا من معرفة الأدب ؛ لأنّ بيرس (Peirce) كان ذهب قبله إلى محدودية تأويل معنى المُواسِم (La sémiosis)[٣٨] في النص الأدبي ؛ وهي الفكرة التي يُطْلَق عليها في النقد الغربي مصطلح : " المُواسم اللامحدود الدلالة " (La sémiosis illimitée). ذلك بأنّه إذا لم تكن لهذا المفهوم علاقة بالإنحراف المُشْكِل ، فإنّ له ، مع ذلك ، علاقةً حميمة بنظرية التّقويض[٣٩].

ويرى أمبرتو إيكو (Umberto Eco) أنّ جاك دريدا يَعُدُّ كلَّ نص مكتوب آلةً معقّدة (Une machine) قادرة على إنتاج إحالة لا حدود لها . ذلك بأنّ النص بحكم طبيعته يتّخذ كُنْهَ الوصيّة (Essence testamentaire) بحيث إمّا يتمتّع ، وإما يكابد ، من غياب موجِب الكتابة ، ومن الشيء المعالَج فيها ، أو ما يمكن أن يُطْلَقَ عليه المرجع (Le référent)[٤٠].

إنّ التوكيد على أنّ سمةً ما ، تعاني إتّراك كاتبها ، كما تعاني غياب مرجعيّتها لا يعني ، بالضرورة ، أنّ هذه السمة عديمة المدلول الحرفي . إنّ ما كان يهدف إليه دريدا هو تأسيس ممارسَة (فلسفية أكثر

منها نقديّة) من أجل تحدّي هذه النصوص المُهَيْمِن عليها ؛ للإنتهاء إلى مدلول محدّد ، ونهائي ، ومسموح به . إنّ دريدا إنّما كان يودّ إبراز سلطان اللغة ، وقدرتها على القول أكثر ممّا تزعم قولَه حرفيّاً[41].

لكنّ ذلك كلّه لا يعني أنّ دريدا استطاع أن يحلّ المعضلات المعرفية للقضايا التي عالجها ؛ سواء منها ما ينصرف إلى المنحى الفلسفي ، أم ما ينصرف إلى منحى النقد الأدبي ، وهو الذي يعنينا ، هنا والآنَ ؛ ذلك بأنّ موقف كانط لا يبرح هو المتّبع والمتبنّى في النقد الأدبي، ونظرية الفن معاً على عهدنا هذا ؛ فكانط هو الذي يعرّف الجمال الطبيعي ، والفني على أنّه ظاهرة تُعْجِبُ[42]؛ أي أنّ هذا الجمال يعجبنا دون أن نَلتجئ في ذلك إلى نظرية تنظّر لنا هذا الجمال ، ولا إلى مفهوم فلسفي يُمَفْهِمُه .

إنّ كانط يؤكّد استقلالية الفن ويرفض كلّ محاولة لربطه بأهداف ذات تبعيّة : سواء علينا أكانت تعليميّة ، أم دينيّة ، أم سياسيّة ، أم تجاريّة[43]...

٤. نقد نظريّة التّقويض :

لقد كتب المفكّرون والنّقاد كثيراً عن نظرية جاك دريدا المنصرفة إلى تنظير الكتابة ، والتّطلّع إلى تأسيس علْم يتحكّم فيها ، وتبوئتها المكانة التي هي أهل لها بعد أن عاداها جملة من الفلاسفة والمفكّرين واللّسانياتيّين وعَدُّوها إمّا أنّها مجرّد سخافة ، كما يقضي عليها بذلك كونديّاك ، وإمّا أنّها سيّئة بالضّرورة ، وخارجة عن الذّاكرة ، وأنّها بدل أن تنتج العلم والحقيقة ، نجدها تنتج الآراء والمظاهر ، كما يتّهمها أفلاطون ...

ولقد ألفى النّاس سُبُلاً مختلفة على دريدا إنطلاقاً من اقتناعاتهم الفكرية ، فالنّقّاد الاجتماعيون اتّهموه بأنّه رفض الاعتراف بالمرجعية الاجتماعية فيما يعود إلى الوظائف التي تنهض بها نظرية التّقويض عبر المؤسّسات ، بينما غالَى في المثالية ، كما يلاحظ ذلك بورديو (Bourdieu)[٤٤].

وممّا ينتقد بورديو التّحليل الدّريديّ المنصرف إلى " نقْد مَلكة الحكْم " (Critique de la faculté de juger) فيلاحظ أنّ دريدا لم يتجاوز قطّ الحقل الفكريّ الخالص القائم على التّقليد الفلسفيّ المثاليّ الذي قدّمه كانط .

إنّ أي نقد جدلي ومنطقي للتّقويض لا يمكن أن يُفضي إلى إلغاء تامّ له كما يعتبر ذلك ، مثلاً ، جون إليس متّخذاً الفلسفة التحليلية منطلقاً له[٤٥].

ويبدو أنّ بورديو هو أشدّ النّاس عداوة للتّقويض ؛ ولعلّ ذلك العداء الألدّ يمثل في كتابه " النقد الاجتماعي للحكم " (Critique social de jugement). وممّا يراه بورديو من الآراء السّيّئة المبيّتة في نظرية التّقويض الدّريدية أنها تشبه الطليعة الأدبية التي انقلبت تهجّماتها ضد الفنّ " التقليدي "، لدى نهاية الأمر ، إلى صالح الفنّ والفنّان . إنّ التّقويض يبدو كأنّه جواب مثالي للأزمة المؤسّساتية للفلسفة . ولقد كان بورديو يحاول تفسير الوضع المؤسساتي للتّقويض الفرنسي بأنّها تشكل ظاهرة مهمشة بالقياس إلى الفلسفية الرسمية التي اجتهد دريدا في تحويل هذا التهميش إلى قيمة نقدية[٤٤]. بينما يتّهم دريدا وفوكو معاً بأنّهما " جعلا من الضّرورة الاجتماعية قيمة فكرية . كما حوّلا المصير الجماعي لجيل برمّته إلى اختيار نخبوي "[٤٦].

لكن الأمر الذي يجعلنا لا نعير أهميّة كبيرة لآراء بورديو

العدائية ضد نظرية التّقويض الفرنسية التي أسّسها دريدا أنّ بورديو مفكّر اجتماعي ، وهو لا يستطيع أن ينظر إلى العالم ، ولا أن يفهم هذا العالَم أيضاً ، ولو أراد ، إلاّ من خلال منظار علم الاجتماع ، فهو من هذا المنحى في موقع سيّءٍ لكي يستطيع نقد هذه النظرية النقدية بموضوعية وتفهّم مادام لا ينطلق في نقدها من صميم الحداثة نفسها ؛ فهو ينطلق من موقف خارجي عدائي مسبق . فالرجل مختص في علم اجتماع التربية أساساً ؛ فما صلته بفلسفة النقد الأدبي ونظريّاته ؛ فلا هو مصنّف ، في معجم المعرفة ، في طبقة الفلاسفة ، ولا هو مصنَّف في طبقة النّقّاد ؟

وقد يُفضي بنا هذا الموقف إلى الإشارة إلى العمل الذي كتبه عبدالعزيز حمّودة[٤٧] ، والذي انطلق فيه ، بشيء من العدئيّة للحداثة والعدوانية عليها ، فيما يبدو ، ولكنْ من موقع ضعيف لثلاثة أمور :

أوّلها ، أنّ الرّجل مترجمٌ ، في بعض ما نعلم ، أساساً ، ولم نقرأ له أعمالاً جادّة في نظرية النّقد . وعلى أنّنا لا نرفض للنّاس أن يكتبوا ما شاءوا ، ومتى شاءوا يكتبون ...

وثانيها ، أن نظرية التّقويض باريسية المنشأ ، فرنسية اللغة ، فرنسية الفكر : أساساً ؛ ومن الصعب على من لا يتقن اللغة الفرنسية إتقاناً عميقاً ، ولم يتخرّج في إحدى جامعاتها أن يزعم للنّاس أنه فهم هذه النظرية وأحاط بها علماً ؛ وهو ، نتيجة لذلك ، قادرٌ على انتقادها .

وثالثها ، أنّه انطلق من موقف فكريّ مسبق ، ومشحون بالإصرار ، لمهاجمة الحداثة وتسفيه أحلامها ، وتجريمها ما لم تجترم...

وحبّذا لو انتقد عبدالعزيز حمّودة الحداثة من موقف حداثيّ ؛ ومن خلفيّة معرفيّة تلتزم الموضوعية الصّارمة ، والحياد العلمي المطلوب في مثل هذا الموقف . أمّا أن يعمد المرء إلى كتابة خطبة

طويلة تشبه الوعظ والتوجيه ، والدّعوة إلى تخلّف المعرفة ، وإلى حمْل النّاس على رفْض التّطوّر ، وإلى عرْض رمْحه ، مع ما يعلم من كثرة رماح أبناء العمومة ؛ فذلك ما لا يمكن قبوله ...

إنّ القضاء بفضل البِنَوية ونظرية التفكيك الدريدية ، والمشروع الحداثي برمته قد لا يخلو من بعض السذاجة ؛ بأن مثل هذا الموقف يوهِم بنجاح التيارات الفكرية التقليدية ، وأنّها أكثر إخصاباً ، وأسخى عطاءً ، في حقول المعرفة الإنسانية على اختلافها ؛ وذلك مجرّد مغالطة. فإذا كان دريدا رفض جميع الفلسفات التي مَفْهمت الفنّ وجعلت الكتابة مجرّد تمثيل للكلمة الشّفويّة التي كانت تعدّها هي حاملة الحقيقة ، وهي الأصل ، فإنّ آخرين سيأتون ليحكموا بعدم صلاحية كثير من آراء دريدا فيما ذهب إليه حول النظرية النقدية . ولكن ذلك لا يمكن أن يعني أنّ الفلسفة التقليدية فشلت في مشروعها ، أو أنّ الفلسفة الثورية فشلت هي أيضاً في مشروعها ؛ ذلك بأنّ العقل لا يمكن أن يتوقّف عن التّفكير ؛ ومادام كذلك فسيظلّ النّاس مختلفين إلى يوم القيامة ... فنقد الفكر لا يكون بالتهجّم وذكر الكلمات السوقية مثل " الرقص على الأجناب "، وتعمّد الاستشهاد بالنّقّاد الإديولوجيين مثل باختين ...

إنّ النقد الحداثي ، ولا أي نقد آخر ، لم يعد مفتقراً إلى مثل هذا الخطاب الممتلىء بالاستفزاز والذي يشبه الخطب الوعظيّة الباردة ...

إنّ نقد المذهب الفلسفي لا يكون إلاّ بتأسيس مذهب آخر على أنقاضه ، أو بالتّوازي معه ؛ وإلاّ فإن أيّ ناقد سيسقط في التبسيط والتّأفيق ؛ وسيخادع نفسه والنّاس أنّه استطاع أن يبلغ المبلغ الذي يجب أن يبلغه من المذهب المنقود ؛ لاسيما وأن الفرنسيين أنفسهم يقرّرون أن الفكر الدريدي من أصعب ما يقرأ[٤٨]؛ وأنه إذا كان هو أسّس تقويضَه على التراث الفلسفي الإنساني كلّه ، وخصوصاً منه الإغريقي والألماني ، وأنّه نذر عمره كلّه يكتب وينظّر لهذا التيار فكيف يسمح

لنفسه رجل من المدينة ، جاء يسعى على عجل ، وعلى تبسيط وتهوين، بأن يقوم مقاماً عدائيّاً على هذا التّيّار النقدي الفلسفي الشديد التعقيد . ونحسب أنّ فهْم دريدا ، وما قبله من الفلسفات ، سيحتاج إلى خلوة من القراءة في اللغات الأجنبية الأصلية ، ولاسيما الفرنسية بالقياس إلى الفكر الدريدي ، لا ينبغي لها أن تقلّ عن عشرة أعوام ...

وإنّا لا نريد أن نهوّل من الأمور فنجعلها مِراساً إدّاً ؛ ولكنّها الحقيقة التي نقتنع بها فنقرّرها ؛ حتّى لا يتطاولَ أيُّ مُتطاوِلٍ على نقد الحداثة الفكرية في لغة بسيطة لا تعني شيئاً كثيراً ... فحتّى مسألة المصطلح الذي أنشأه جاك دريدا ، وهو La différance "؛ وأنّ حرف "a" (ويعزو ذلك عبدالعزيز حمّودة إلى يمنى العيد) يقترب نطقه من نطق "e" في اللغة الفرنسية " مما يجعل المصطلح الفرنسي مماثلاً للمصطلح الإنجليزي (Difference)"[49] يحتاج إلى شيء من التّمحيص ، وإلى خلفية لغوية وفكرية خاصة.

فالأولى : إن النّطق بين "a" ، وبين "e" مختلف اختلافاً بعيداً ، فهو ، في الفرنسية (مثل التّفخيم الذي يصادفنا في بعض الحروف الفارسية حين تنطق في كلمات ...) في الأول مفخّم جداً ، بينما هو في الآخر ملطّف أو مرقّق . والاختلاف الصوتي مهما قلّ وضؤل فهو يكون من أجل اختلاف الدلالة . ونحن هنا لسنا ندري أننقد حمودة أم يمنى ، أم ننقد الأول لأنّه لم يعلّق على هذه المسألة الصوتية ، والثانية لأنها لم توفّق في تعليل الاختلاف ؟...

والثانية : من قال : إنّ لفظ " Difference " (وهو بالفرنسية نفسه ؛ ولكن بإضافة علامة نطْق الفرْق فوق الحرف الصوتي "e" لكي يصبح "é" من أجل تغيير الدلالة الصوتية ، ومن ثمّ الاختلاف الصوتي المفضي إلى تغيّر هذه الدلالة في لغتهم ...) الإنجليزي هو مطابق لمصطلح دريدا " Différance " الفرنسي ؟ فمصطلح دريدا لا يوجد في

المعاجم الفرنسية لأنّه ليس فرنسية مألوفة ؛ وقد يحتاج إلى وقت ليصادق عليه مجمع اللغة الفرنسية بباريس ...

والأخراة : لقد كان من الأولى أن يعود المؤلف لدى إرادة الإلمام بتعريف مصطلح دريدا إلى دريدا نفسه الذي عرّف مفهومه ، في كتابه "De la grammatologie" (٥٠)، تعريفاً مخالفاً لما زعمت يمنى العيد ، ونقله المؤلّف منتقداً إياه – ونحن نوافقه على ذلك – لكنّه حين جاء بكلام ليتش لم يكن ما استشهد به ، في الحقيقة ، تعريفاً للمفهوم الدريدي بكل ما تحمل دلالة التّعريف المفهومي من صرامة ودقّة ؛ وإنّما نقل كلاماً يشرح فيه ليتش بعض نظرية دريدا . وشتّان ما بين الشّرح والتّعريف...

وإذا كان لنا من موقف نقفه ، ربما بجانب حمّودة أنّ دريدا لعلّه أن يكون قد أفسد النّقد الأدبي بتأسيسه على أصول معرفيّة فلسفيّة خالصة ؛ وهنا قد يكمن ضعف نظريّة التّقويض في رأينا . وكأنّنا نتّهم دريدا أيضاً ، كما اتّهمنا بورديو ، بعدم التّخصّص الأدبي الدقيق لدى التأسيس ... وإنّ اقترابه من النصوص الأدبية ، وحبّه ذلك ، وإصراره عليه : لا يشفع له في أن يكون منظّراً للأدب وأجناسه ...

ومشكلة المعرفة النّقديّة ، منذ كانت (في الثّقافة الغربية خصوصاً) أنّها ظلّت في جلّ أطوارها تنهض على خلفيات فلسفية خالصة؛ ولم تكد تنطلق من خلفياتٍ ذاتها إلا قليلاً ... فكأنّ الحقل الأدبي ملك مشاع للمفكرين يتطلّع إلى الخوض فيه ، والطمع فيه ، منهم من شاء ، ومتى شاء ...

وأيّاً كان الشأن ، فإن المسألة التي نودّ توكيدها للنّاس ، ونحن ننفض اليد من كتابة هذه المقالة ، أنّ الفكر الذي يجدّد ويثور وينتج ويرفض هو الفكر الكبير ، وهو الفكر الذي يبني المعرفة المستقبليّة ، وهو الفكر الذي يجب أن نَعَضّ عليه بالنّواجذ .

إحالات وتعليقات

١. نشير إلى البيت الذي ورد في إحدى روائعه ، وهو قوله :

قد وافقوا الوحشَ في سُكنى مراتعها وخالفـوها بتقـويض وتطنيب

٢. ابن منظور ، لسان العرب ، قوض .

٣. ولد هذا الفيلسوف بحيّ الأبيار ، مدينة الجزائر ، وبها تعلّم ، وفيها ترعرع .

٤. Grand Robert, Supplément, Déconstruire

٥. يراجع مثلاً : عبدالعزيز حمّودة ، المرايا المحدّبة ، عالم المعرفة ، الكويت ، ١٩٩٨ ، الفصل الرابع.

٦. ابن منظور ، م.م.س.، فكك .

٧. م.س.

٨. لقد لاحظنا بتقدير علمي أن الرسالة التي جاءتنا من رئاسة تحرير " علامات " والتي طلبت منّا أن نكتب شيئاً عن هذه المسألة استعملت مصطلح " التفكيك " وليس " التفكيكيّة ". وقد رأينا أنّا نستعمل التقويض ، لا التفكيك . وقد وجدنا عبدالعزيز حمّودة في كتابه : " المرايا المحدّبة " يرادف بين " التّفكيك " و" التفكيكية " معاً (يراجع الفصل الأخير من هذا الكتاب)؛ وهو الإستعمال الشّائع ، خطأً ، على كلّ حال .

٩. Jacques Derrida, Signature, événement, contexte, in Marge de la philosophie, Paris, Minuit, 1972, p. 393.

١٠. Peirre Zima, La déconstruction, p. 7.

١١. J. Derrida, De la grammatologie, p. 42 - 108.

١٢. André Akoun, Les formes nouvelles de la critique, in La littérature de symbolisme au nouveau roman, p. 98.

١٣. Ibid.

١٤. Encylopædia universalis, index, 1, p. 836, Derrida.

١٥. أخذنا هذه الترجمة لهذا المصطلح الفلسفي عن جميل صليبا الذي ترجم مفهوم "L'exclusion" بـ"التخارُج " الذي يعني في نظرية الفلسفة " علاقة منطقية بين كلّيّين ليس بينهما عامل مشترك ، صليبا ، معجم الفلسفة ، ١- ٢٦٠. والحقّ أنّ هذا التعريف للفيلسوف الفرنسي ، أندري لالاند (André Lalande) في معجمه : (Dictionnaire de la philosophie, Exclusion, p. 317) .

١٦ Encylopaedia universalis, index, 1, p. 836.

١٧. Pierre V. Zima, La déconstruction, p. 43.

١٨. M. Heidegger, identität und Differenz, Neske, 1957, p. 64.

١٩. Derrida, op. cit., 45 et suiv.

٢٠. J. Derrida, L'archéologie du frivole, p. 112 - 113.

٢١. F. De Saussure, Cours de linguistique generale, p. 45; in J. Derrida, De la grammatologie, p. 46.

٢٢. J. Derrida, ibid., p. 44.

٢٣. Le même, La dissémination, Seuil, Paris, p. 78; Cf. aussi p. Zima, ibid, p. 40.

٢٤. Michel Foucault, Cahiers de Royaumont, in Eric Mermillod, La philosophie francaise comtemporaine, in Encyclopædia universalis, Philosophie

٢٥. ibid.

٢٦. Ducrot et Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du language, Grammatologie et linguistique, p. 435.

٢٧. Ibid.

٢٨. Encyclopaedia universalis, Index, 1,p. 837.

٢٩. Derrida, Du droit à la philosophie, Galilée, Paris, 1990, p. 443.

٣٠. يتعلّق الأمر بجملة من النّقّاد التّقويضيّين ، منهم : Paul de Man, Geoffrey H. Hartman حيث إنّ هذين الجامعيين الأمريكيّيْن اللّذيْن يعملان بجامعة يال قد تأثرا بجاك دريدا تأثراً واضحاً في الممارسات النقدية التّقويضية ، فيما يزعم بعض المنظّرين الفرنسيين على الأقل ، يراجع : Pierre V. Zima, La déconstruction, p. 5.

٣١. Ibid.

٣٢. Ducrot et Todorov, op. cit., p. 99 - 100.

٣٣. J. Derrida, De la grammatologie, Minuit, Paris, 1967, p. 16.

٣٤. Pierre Zima, op. cit., p. 8.

٣٥. لقد كتب الجاحظ كثيراً عن هذه المسألة النقدية في كتابه البيان والتبيين ، بينما أشهر مقولة له في كتاب الحيوان هي تلك التي يقرّر فيها أنّ المعاني مطروحة في الطريق ...، يراجع كتابه : الحيوان ، ٣، ١٣١ - ١٣٢ .

٣٦. تناول عبدالقاهر الجرجاني هذه المسألة في كثير من المواطن عبر كتاب دلائل الإعجاز .

٣٧. Jacques Derrida, op. cit, p. 42 - 43.

٣٨. بعد تأمّل طويل في معادل عربي للمصطلح السيمائي (Sémiosis, Semiosis) ارتأينا أن نقترح لـه مصطلح : " المَواسِم " (وذلك بعد قـراءة كتـاب " السِّمَة : [Le Signe, Labor, Bruellex, 1988] لأمبرتو إكو [Umberto Eco])، بدل السّميوزة التي تظلّ لا تعني شيئاً في اللغة العربية غير القصور عن إيجاد مقابل عربي يكون لـه الحد الأدنى ، من العلاقة بالمعنى الأصلي المستعمل في اللغة السيمائية الغربية ...

٣٩. Umberto Eco, Les limites de l'interprétation, traduit par Meryem Bouzaher, Livre de poche, 4192, Paris, 1992, p. 373.

٤٠. Ibid.

٤١. Ibid.

٤٢. Pierre Zima, op, cit., p. 8 - 9.

٤٣. Pierre Bourdieu, La distinction. critique sociale du jugement,, Paris, Minuit, 1979, p. 580, in Pierre Zima, op, cit., p. 108 - 109.

٤٤. P. Zima, op. cit., 108.

٤٥. Bourdieu, p. 581.

٤٦. Le même (avec L. J. D. Wacquant), Réponses. Pour Une anthropologie réflexive, Paris, Seuil, 1992, p. 46. Cf. aussi p. Zima, op. cit., p. 111.

٤٧. عبدالعزيز حمّودة ، المرايا المحدّبة ، من البنْيوية (كذا) إلى التّفكيك (كذا)، عالم المعرفة ، رقم ٢٣٢، أبريل ١٩٩٨ ، ص ٢٩١ - ٤٠٤ .

٤٨. Cf. Encyclopaedia Universalis, Index, Derrida.

٤٩. عبدالعزيز حمّودة ، م.م.س..، ص. ٣٧٦.

٥٠. Derrida, De la grammalologie, p. 38 et suiv.

* * *

الشعر الجزائري المعاصر

بين التراث والحداثة

وإشكالية الوعي الغائب

عمر بوقرورة

الموضوع – كما نقرأ – ذو ثلاثية معقدة أساسها التراث الذي يعني الماضي بعناصره الفكرية والثقافية والاجتماعية ، وبخصوصياته الحضارية ، كما يشمل الحداثة التي تصب في إطار الحاضر الذي نصنعه وفق أبنية المفروض فيها أن تكون وفق خصوصيات منفتحة إيجاباً على العالم .

ويأتي العنصر الثالث الذي نتحدث فيه عن الشعر في إطار تشكيل مرجعي ذي ثنائية ضدية كتب فيها صنف من الشعراء المؤيدين بوعي أساسه الخصوصية الحضارية التي جعلتهم يتوفرون على توترات حضارية ، فهم يحثون بشعرهم ، وهم يسألون ويرفضون وهم الطامحون إلى تشكيل قصيدة شعرية تحكمها ثقافة الإيجاب التي تؤهلهم لأن يكونوا شعراء عصرهم وبيئتهم ، وكل منطلق فكري يساهم في بناء كينونتهم .

وكتب صنف آخر من الشعراء في إطار ثقافة الصدى التي أجبرتهم على الانخراط في عالم الآخرين الذي أملى عليهم بعد استقلال الجزائر – بخاصة – أن يكونوا أرقاماً ثانوية في عالم الإبداع .

والثلاثية أصل كبير في مشكلتنا الثقافية لا في الجزائر وحدها ، بل هي عامة بِنْيَتُهَا العالم العربي الذي توكأت مرجعيته الثقافية في أغلب الأحيان على مفاجآت الغرب التي أصابتها بتشويه ناتج عن خلل في البناء الذي ولد نوعاً من الانشطارية المنهجية التي أثرت سلباً في المبدع والمتلقي على السواء ، كما ساهم في التداخل مع مفاهيم ذات

خصوصية غربية انطلاقاً من وسائل خاطئة بدايتها المناهج المتعلقة بالبحث ، والتي اعتُمِدتْ في ثقافتنا بأساليب غير علمية منها النقل المنبهر المؤيد بغياب النقد والمراجعة .

بهذه الثلاثية ندخل إلى الموضوع الذي نعتبر طرحه مشروعاً وخاصة عندما يتعلق الأمر بشعر ذي خصوصيات وطنية ، أو هكذا يجب أن يكون ، ذلك لأن الشعر هنا قد تداخل مع الفعل الثقافي والحضاري في إطار جدلي أساسه المجتمع الجزائري الفتي الذي يخوض تجارب ضخمة لبدايات حياتية ، وهي التجارب التي لم تقبل – في أغلب الأحيان – أن يكون الإبداع إلا في ظلها .

وإذا كان الأدب العربي في مشرق هذه الأمة قد نال حظه من الدراسات المنبثقة أصلاً من الإشكاليات المذكورة ، فإننا نعتقد أن أسئلة الإشكاليات في الجزائر ماتزال تطرح باستحياء إن لم نقل إنها منعدمة ، وبخاصة إذا تعلق بالموروث والحديث في علاقتهما بالمبدع ، والأسباب كثيرة نوجز بعضها في الآتي :

١ – إن المبدع أو الشاعر بخاصة غالباً ما كان مستقبلاً متأثراً، وأهل التأثر هم المشارقة وبدايات الشعر الجزائري الحديث تؤكد ذلك حين غدت مصر – مثلاً – بشاعريها الكبيرين [(أحمد شوقي ت ١٩٣٢) ، و(حافظ إبراهيم ت ١٩٣٢)] قبلة للشعراء الجزائريين ، يقول أحمد سحنون (١٩٠٧ ...) (١):

لي إلى مصر هوى ياليتني   طائر يصدح في أفنانكم
فأرى موطن شوقي وأرى   نيله الموحي إلى حسانكم
نحن في بلداننا في غربة   فتشوقنا إلى بلدانكم

ويرثي محمد العيد (١٩٠٤م ١٩٧٩م) شاعر النيل حافظ إبراهيم بقوله(٢):

قم عز مصر وعز الشرق أقطارا ففحل مصر خبا كالنجم وانهارا
خطب جرى في ضفاف النيل زلزلة وثار ملء جواء الشرق إعصارا
يا ويح مصر خلت من (حافظ) وخلا في الهامدين كأنه لم يثوها دارا

وكذلك فعل محمد العيد مع أحمد شوقي في قصيدته " إلى روح شوقي " يقول[٣]:

عجباً للدار كيف تدور ؟ نكب الشعر بها والشعور
فقد الشعر أبا الشعر (شوقي) فطغا الويل به والثبور
أيها الباكي بمأتم شوقي أرأيت النجم كيف يغور

وضروري أن نشير هنا إلى أن إعجاب الشعراء الجزائريين بشوقي وحافظ لم يكن لأي سبب إلا للاحتفاء بشعرهما الذي يستلهم الماجد الموروث للعربية والإسلام ، يقول عبدالحميد بن باديس (ت ١٩٤٠) : "... إننا باحتفالنا بذكرى شاعري العربية العظيمين شوقي وحافظ نكرم سبعين مليوناً من أبناء العربية الذين يعدون العربية لغتهم الدينية ونكرم الأمم المتمدنة جمعاء ، التي يعرف أكابر علمائنا المنصفين مزية اللغة العربية التاريخية على العلم والمدنية "[٤].

ومع حافظ وشوقي نجد شعراء المهجر " ويمكن القول بأن (الشهاب)[*] في العشرينيات والثلاثينيات كانت مصدراً هاماً لمن يرغب في الإطلاع على الأدب المهجري في الجزائر ، فقد كانت تنشر مقالات وقصائد لأكبر أدباء العرب وأشهرهم بأمريكا من أمثال جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبي ماضي ، ورشيد سليم الخوري ..."[٥] وتبدو العناية بأدب جبران خليل جبران وشعر إيليا أبي ماضي والقروي أكثر وضوحاً إذ أقبلوا على إنتاجهم الأدبي إقبالاً شديداً لما امتاز به هؤلاء من تفرد وجموح وثورة .

ويضاف إلى هذا ما قرأه الشعراء الجزائريون عن جماعة

" أبوللو " إذ كان إنتاجها معروفاً لدى الجزائريين وتـأثيرهم كـان واضحـاً في أشعارهم .

وبعد الحرب العالمية الثانية جاء التأثير الجديد الذي أحدثته القصيدة العربية المعاصرة بقيادة نازك الملائكة وعبدالوهاب البياتي والسياب وصلاح عبدالصبور ... ويمكننا أن نقرأ هذا التأثير في قصائد الشاعر الجزائري (أبو القاسم سعدالله) الذي يحدثنا عن ذلك بقوله : "وكنت أتردد على إدارة مجلة الرسالة الجديدة التي كان يختلف إليها عدد من الأدباء أمثال عبدالرحمن الخميسي ، وعبدالرحمن الشرقاوي ، ومحمود أمين العالم ، كما كنت ألتقي في مؤتمرات ونوادي الطلبة العرب بالأدباء الشباب المجددين أمثال رجاء النقاش وأحمد عبدالمعطي حجازي، وصلاح عبدالصبور ، والفيتوري ، وغيرهم "[٦].

وشهادة التأثر هذه واضحة في شعر سعد الله إذ نقرؤها في مثل قوله[٧]:

وظلت حياتي تجوس الرمم

وتبحث عن أصلها في العدم

وتدعو الرؤى

وتستهدف الضوء عبر الخلايا ...

خلايا الحِقَبْ

... وبعد التعب

جنت حتفها لأن الوجود كثيف كثيف !

والأبيات لا تعدو أن تكون صورة ممثلة لحيرة الذات المجسدة في البدايات الرومانسية للشعراء العرب المعاصرين ؛ ويمكننا أن نقرأها

عند نازك الملائكة في قصيدتها " أنا " التي تبدؤها بالسؤال وتنهيها بالحيرة والفشل ، تقول[٨]:

والذات تسأل من أنا

أنا مثلها حيرى أحدق في الظلام

لا شيء يمنحني السلام

أبقى أسائل والجواب

سيظل يحجبه سراب

وأظل أحسبه دنا

فإذا وصلت إليه ذاب

وخبا وغاب

ولم يقف هذا التأثر الواضح بالمشرق عند زمن الثورة التحريرية (١٩٥٤ – ١٩٦٢) وما قبلها بل تعداه ليشمل زمن الاستقلال حين تداخل بعض الشعراء مع جماعة الحداثة كما سنرى .

وخلاصة هذا التأثر تقودنا إلى القول : إن القصيدة الجزائرية – في أغلبها – تابعة لأختها المشرقية ، نابعة منها ، مستهلمة الخصب والنماء من فنها " فقد كانت كل خطوة تحررية أو ثورة إصلاحية أو دعوة أدبية يصل صداها بسرعة مذهلة إلى الجزائر وتتفاعل مع الجيل الذي يستقبلها مرحباً ... وهكذا كان الشرق مؤثراً حيوياً في اتجاه الأدب الجزائري "[٩].

٢ – قلة الاهتمام بالتراث ، بل وقلة الوعي به ، ذلك لأننا لا نعني بالتراث الإقبال الكمي عليه ، بل المهم أن نقرأه قراءة واعية ترشدنا إلى الجانب الحي فيه ، وتبعدنا عن الميت منه ، وعدم الاهتمام هذا إنما يبدو من خلال قراءتنا لمجموعة من الأشعار التي تترجم عن

عدم القدرة على استيعاب التراث ، وللأمانة العلمية فإن عدم الاهتمام بالتراث إنما يعد محنة المثقف الجزائري الشاب بعامة ، ولعل مرد ذلك إلى العامل الثقافي المبني على مناهج لا تهتم كثيراً بهذا المجال .

٣ – ضغط الحداثة المؤيدة بأدلجة شرسة خضع لها المثقف والمبدع على السواء حين صار الكثير منهم ناطقاً باسمها خاضعاً لها بدلاً من أن ينقاد إلى صوت ضميره الذي يجعله مثقفاً حراً متميزاً ، وقد تم كل ذلك في ظل وعي غائب أجج أقلام كثير من الشعراء المندفعين المتأثرين ، فكتبوا قصائد نتشوية (نسبة إلى نيتشة ١٨٤٤ – ١٩٠٠) قبل أن تكون أدونيسية (نسبة إلى أدونيس الشاعر العربي) ، وهي القصائد التي حملت مضامين فيها الرفض والشتم والتجريح والتشويه للموروث الإيجابي .

في ظل هذه الأسباب جاءت رؤية الشاعر الجزائري المعاصر للتراث والحداثة ، وهما الموضوعان اللذان سنحاول أن نعرضهما في ظل فهم جزائري تأثري ، وستؤيد العرض بالأشعار الدالة على إشكالية الوعي بين الغياب والحضور ، والخاضعة لتيارين من الشعراء المعاصرين كتب أحدهما في ظل وعي غائب وحاول الثاني أن يبدع في ظل البحث عن هذا الوعي الغائب .

– التراث – التواصل السلبي

إن الموضوعية تحتم علينا أن نقول إن تداخل المثقف العربي المعاصر ومنه الجزائري مع التراث قد تم في إطار منهج مشوش مضطرب تحكمه مرجعيات فكرية وأيديولوجية مسبقة تفرض تعاملها مع التراث من خلال إملاءات مسبقة ، والمرجعيات هذه نعتبرها الأساس بتناقضاتها اللامعقولة أحياناً في صنع اللاوعي الذي شكل المرجعية الكبرى للشعر عندنا . وفيما يلي قراءة سريعة لهذه المرجعيات :

أ - مرجعية تتعامل مع التراث بشيء من الإفراط حيث يرى أهلها أن كل التراث إنما هو مفيد ولا يجوز للخلف أن يتنازل عنه ، ولا يخفى على القارئ الموضوعي ما في هذا الرأي من أخطاء تجسدها تلك الرداءة التي نقرؤها في بعض ما نرث ، والتي يضفي عليها هؤلاء صفة الإيجابية ... التي هي في الحقيقة سكونية قاتلة ، ولبنة جوفاء لا سبيل إلى مكوثها في ضمير الإنسان ناهيك عن أن تقدم دعماً فنياً لإبداع نريده أصيلاً وإيجابياً .

ب - مرجعية يجسدها جملة من الدارسين الذين يرمون بمتلقيهم في قراءة كمية للتراث ولهؤلاء سلبياتهم التي لا حصر لها ومنها اعتمادهم على الترديد والسكون ، فالتراث عندهم محفوظات نقلية يقبل عليها المتلقي لأنها معلومات فرضها المنهج الدراسي الذي لا يراعي إلا الجانب التأريخي من تراثنا ، وقد امتدت هذه السلبية إلى قطاع كبير من المؤسسات الثقافية التي غدت الأساس للرؤى والمواقف .

والمؤسف أن يغيب عن هؤلاء أن التراث ليس " سوى نقطة ارتكاز أو نقطة بدء ، والوقوف عنده أو حصر الجهد في دائرته قصور وعدم وفاء لهذا التراث نفسه وكسل عقلي ..."(١٠).

إن عناصر كالكشف والتحليل والسؤال غائبة عند هؤلاء وإن الدراسة على أيديهم لا تقدم الكثير للأجيال المبدعة ، لأنها تتعامل مع النص أو المادة الموروثة في إطار الانبهارية الآنية الخالية من عناصر الحياة ، والتي تخبو بمجرد طي الصفحة ، فصار جهد هؤلاء مبتوراً يصب خارج القراءة السليمة للتراث .

جـ - مرجعية اختارت القطيعة مع التراث جملة وتفصيلاً ، وقد حدث ذلك في ظل التأثر السلبي الذي جعل بعضهم يعادي التراث في إطار

حملة ما يعرف " بفن المستقبل " أو الفن الذي يخلص المثقفين من " مرض القانقارين الميت الذي نشره الأساتذة والآثاريون والأدلاء السياحيون ومُتَعَاطُو بَيْع الآثار القديمة ..." [١١]، أو هو الفن الذي يجعل أصحابه يعلنون قولهم " نحن نبدع ولا نرث "[١٢].

د - مرجعية يتعامل فيها أصحابها مع الموروث من خلال الانتقاء ويشمل هذا الرأي مجموعتين من المثقفين ، تكمن الأولى في الذين تجردوا من حصانة الكينونة العربية الإسلامية ، وتزودوا بكتل أيديولوجية متشابكة ومتناقضة أحياناً ، وهي الأطراف التي فرضت التعامل مع نوع من التراث دون غيره حين حصرته في منطلقات " أيديولوجية مذهبية تحدد بصورة قبلية الرؤية للتراث ومنهج قراءته ، والهدف منها "[١٣].

وقد حاولت هذه الفئة - من خلال إملاءات مسبقة - أن تتواصل مع سلبيات التراث لا لشيء إلا لأنها شواهد جليلة على ما تنجزه في إطار الكتل الأيديولوجية ، وازداد الأمر تعقيداً لدى هذه الفئة حينما انفتحت على تراث الآخرين ، بل وعلى الجانب السلبي منه ولم تحصد بهذا الفعل إلا التواصل السلبي الذي تداخل فيه الإرث الميت مع الإرث المميت أو كما شرح " مالك بن نبي (ت ١٩٧٣) " ذلك بدقة في كتابه " مشكلة الأفكار "[١٤].

وتكمن المجموعة الثانية في مثقفين ومبدعين أرادوا التعامل مع التراث في إطار الصفاء الروحي والفكري وفي لحظات سعي صانعيه المستقيم ، هذا السعي الذي يبدو " من خلال التاريخ الإسلامي في شتى واجهاته العقدية والجهادية والعلمية ..." [١٥]، فالمقياس عند هذه الفئة هو الإسلام وحوله إرث العروبة ، والذي يهمنا هو ما يحيي ذلك فيها ويقوي الفنية في الشعر ، أما ما يمقت عناصر المرجعية المذكورة أو

يشوهها فلا يمجد ، ولا يمكن أن يكون نموذجاً للتواصل ، فالخلاصة عند هؤلاء أن الانتماء الزمني المؤيد بالكم الثقافي لا يصلح أن نراهن عليه ، وقد شدد أصحاب هذه الرؤية على هذا التمييز ، يقول الدكتور عماد الدين خليل : " إن تراث أمتنا ليس الإسلام ، أو أن الإسلام ليس تراث أمتنا بالشكل الرياضي الصارم كتطابق مثلثين تناظرت زواياهما ... إذن - أي التراث - حشد من المعطيات تتمخض عن طبيعة التجربة التي أحدثتها مواقف آبائنا وأجدادنا من الإسلام ... معطيات شتى فيها الخطأ والصواب ، والأسود والأبيض ، والمعوج والمستقيم ، والظالم والعادل"(١٦).

وخلاصة هذه الآراء أنها لم تستطع أن تلتقي في جذر واحد يمهد لتكوين فكرة صائبة عن التراث في ذهن المتلقي ، وعدم اللقاء هذا قد سمح للصور المشوهة المضطربة أن تمارس سيادتها في ظل المكون الواعي الجيد الذي يبقى غائباً . والممارسة غير الواعية هذه نجدها شاملة للعالم العربي - كما ذكرنا آنفاً - لكنها في الجزائر أكبر حين غدت صورة التراث بأكملها هزيلة ناهيك عن أن تخضع لمجموعة من الآراء السابقة .

والسبب يعود إلى ندرة البرامج المؤسساتية التي تهتم بالتراث ، فنحن قد ولدنا بعد الاستقلال (١٩٦٢) حداثيين حين لم نؤسس للمكون الثقافي الخاص ، ولم نسأل بشأن تراثنا الذي يجب أن نتواصل معه ، وقد أثرت هذه الندرة ، وهذا التواصل السلبي على المثقف الجزائري ، بل وعلى المبدعين أنفسهم حين لم يستطيعوا أن يكتبوا في ظل ثقافة تراثية إيجابية تمنحهم المؤيدات أو التراث المعادل الذي يصب في دائرة الوعي ، والنتيجة أن التعامل الجيد مع التراث ضعيف ، بل وغائب أحياناً.

- الحداثة وإبداع الصدى

إننا لا نروم الحديث عن إبداع يبقى حبيس الماضي ، لكننا نرجو أن نقرأ إبداعاً حديثاً أو حداثياً لا يلغي الذات ، ولا يوسعها جلداً ، وفي ظل هذا يأتي الحديث الآتي الذي نختصره لندلل به على سمات الحداثة التي كتب في ظلها جملة من الشعراء الجزائريين الذين لم يخرجوا فيها عن دائرة الحداثيين العرب الذين شكلوا الأستاذية في هذا المجال .

إن الحديث عن الحداثة في العالم العربي لا يستقيم إلا في ظل السياق الخاص بالمتغير الحضاري الطارئ الذي جعل المثقف العربي مفتوناً بالنقل عن الآخر دون النقد والمراجعة ؛ ودون إخضاع المنقول المتأثر به إلى الخاص الذي يعمل كمصفاة لا يمر من خلالها إلا المفيد .

إن أي تفسير لظاهرة الحداثة لا يمر عبر هذا المتغير الحضاري إنما يعد عبثاً ، بل ويدخل في دائرة ثقافة النفاق والكذب أو التمويه الحضاري الذي يصب خارج دائرة الوعي .

فالحداثة التي تتداول في جامعاتنا العربية وفي مؤسساتنا الثقافية ، وفي عوالم الإبداع عندنا إنما هي فرع من نبتة أصيلة أساسها الحضارة الأوروبية المعاصرة التي تفاعلت فيها عوامل الأزمنة المتداخلة فصاغتها صياغة غربية .

فالحداثة - إذن - هي صرخة الإنسان الأوربي ضد الثابت الذي يشمل الكنيسة ومشتقاتها أو هي البحث عن البديل المحدث الذي يعني البحث عن البديل وهكذا ...

وتبعاً لهذا فإننا لا نستطيع أن نقرأ الحداثة بمعزل عن المنظومة الثقافية الغربية المؤيدة بالمنظومة الفنية الممهدة المشكلة في ظل

الشكلانية والرمزية والبنيوية ... والهلوسية ؛ أو كما عبر عنها أحد الغربيين ساخراً " المهم أنهم يعثرون على كلمات تنتهي بـ ية ISM "[١٧].

ومادامت القضية بهذا التركيب التأثيري القسري ؛ فإننا نحبذ الإشارة فيما يلي إلى جملة من المفاهيم التي ولدت في ظلها الحداثة ، وهي المفاهيم التي سنجدها أو بعضها حتماً في المنظومة الفكرية والفنية في حداثتنا العربية الناقلة .

فالحداثة تعني في أوربا " فن التحديث " " الذي يقوم أساساً على تحطيم الأطر التقليدية وتبني رغبات الإنسان الفوضوية التي لا يحدها حد"[١٨]، ونسأل بشأن رغبات هذا الإنسان أهي عربية أم إنسانية عالمية...؟ كلا ولكنها الرغبة الأوربية التي يجب أن يجسدها فنان " لا يحابي الواقع "[١٩].

وتبعاً لهذا فإن الحداثة مدعوة أساساً لإيجاد الإنسان المتعالي والمبدع المغامر الذي يجب أن يكتب في ظل موت القديم ... فالحداثة هنا غربية ولها مرجعيتها المشروعة حين أنجبها مجتمع غربي له خصوصياته الفكرية وتعقيداته الحضارية .

ونأتي إلى الحداثة في العالم العربي لنجدها في صدى صرخة الإنسان الأوربي التي رددها بعض المثقفين العرب المعتمدين على الجاهز المعجب ، والنقل غير الواعي ، ويمكننا أن نقرأ ذلك عند جماعة من المبدعين العرب أسسوا لثقافة المحتوى الغربي حين شددو ا على اتباع نهج الحداثيين الغربيين ، يقول يوسف الخال : " كثير من الشعر العربي الحديث أو الجديد لا هو حديث ولا هو جديد ، فالحداثة لا تكون بأشكال تعبيرية شعرية معينة ، بل باتخاذ موقف حديث تجاه الحياة ومنها القصيدة"[٢٠]، فالقضية - إذن - ليست قضية الشعر أو الفن ، بل هي إشكالية العالم العربي الذي يجب أن يتشكل في ظل العالم الغربي .

إن الحداثة بهذا المفهوم هي التي كرس لها " أدونيس " – مثلاً – حياته منذ أن نشر مقاله عام ١٩٥٩ في مجلة " شعر " والذي يحمل عنوان " محاولة في تعريف الشعر الحديث " وهو المقال الذي نجده مفصلاً في كتابه " زمن الشعر " وعنده نقرأ لتأسيسات رمزية وحداثية غربية منها " رفض الوصف والتخلي عن الحداثة ، والكف عن أن يصبح الشاعر واقعياً[٢١] وكذا " الكشف عن التشققات في الكينونة المعاصرة "[٢٢]. أما الإبداع فيجب أن يتم في ظل اللايقين لأنه الضامن للفن والحياة بعامة ، فالذي " يحيا في عالم غير يقيني يتجنب المنطق ولا يخدع به "[٢٣]، وهذا العالم ... يقود أساساً إلى تبني مقولات الغربيين ، بل وبوحشية نحو التجديد .!

هذه هي الحداثة التي شكلت المرجعية للحداثيين العرب المشارقة ، والذين صاروا بدورهم أساتذة للمبدعين عندنا كما سنرى .

شعر السبعينات وإشكالية الوعي الغائب

نعني بالوعي الغائب هنا – إضافة إلى ما سبق – أن يكتب الأديب أو الشاعر في ظل تأثر قسري يجعل المسافة بينه وبين الإبداع في ظل الذات بعيدة ، إذ لا وقت لديه لاستكناه ذاته ، ونحن إذ نعنون الشعر الجزائري بهذا العنوان فإننا ندري أن الحكم شائك ومعقد ، ولذلك فمن صائب المنهجية أن نبين للقارىء الكريم أننا نعني بالشعر الجزائري هنا ذلك الذي كتب في السبعينيات بخاصة ، والذي خضع فيه أصحابه لمتغيرات أيديولوجية وثقافية معروفة قادتهم إلى الإبداع في ظلها ، وتبعاً لهذا فإننا نستثني جملة من الشعراء الشيوخ مثل أحمد سحنون ومحمد العيد ومفدي زكريا ... هؤلاء الذين كتبوا في ظل الذات العربية الإسلامية الواعية ؛ كما نستثني شعراء كتبوا في ظل وعي ناقص

سخروا فيه أشعارهم لقضية اللغة العربية مجزأة فاقدة لروحها (الإسلام)، ومن هؤلاء محمد أبو القاسم خمار ومحمد الأخضر عبدالقادر السائحي .

ونعود إلى الموضوع لنقول : إن شعراء السبعينات المؤدلجين اشتراكيا أو يسارياً قد كتبوا في ظل وعي غائب دعمه غياب وعي الدولة نفسها التي بدأت تشق حياتها بعيداً عن زمن الشهداء ، لقد حاول هؤلاء أن يستوعبوا شعر الحداثة المؤيد بالتعامل مع التراث الخاص ، وأن يكتبوا في ظل تأثر واضح بالمشرق العربي ، أو لنقل في ظل النقل الحرفي في أحايين كثيرة كما عبر عن ذلك أحد شعراء هذه الفترة بقوله: " يبدو لي أننا منذ السبعينات على الخصوص قد كتبنا شعراً عربياً مشرقياً ، ولم نكتب شعراً جزائرياً عربياً ... لأن الأسماء التي تتصدر القائمة الشعرية في الجزائر : رزاقي ، زتيلي ، حمدي ، بحري ، ليست في الواقع إلاّ صوراً مصغرة لأسماء لها وزنها في الساحة الشعرية العربية "(٢٤).

والقول له ما يبرره ، يقول أحمد حمدي في قصيدته " قائمة المغضوب عليهم "(٢٥):

أول الشارع والقهوة والسوق المحلي

وحليب المرأة العاقر

في الفم

وفي القلب جراح العانس الأخت

وأحلام الرفاق الصامدين

كلهم في أول الشارع كانوا يعرفوني

والأسطر دالة على اتكاء معجمي مجسد في لغة بدر شاكر السياب المؤيدة بالسوق والعوانس ... وهي لغة بنيات معجمية حداثية

جسّدها الطارىء الأيديولوجي والأخلاقي المؤسس لسلطة المجتمع الحداثي أو المعادل لزمن الشهداء .

وتبعاً لهذا التأثر فإننا نأتي إلى الحديث عن شعر هؤلاء الشعراء من خلال ملاحظات خاصة تجعلنا نتداخل مع الحداثة عندهم بحذر ، فهم لم يشهدوا الحوادث التي شهدها أدونيس وجماعته ، كما لم تشهد جامعاتنا ومؤسساتنا الثقافية نفسها حدة الحداثة الموجودة عند المشارقة (أهل الشام بخاصة) ناهيك عن أن تشهد ، أو تعاين الحداثة الغربية .

فالأمر – إذن – يتعلق بتأثير مشرقي كتب هؤلاء الشعراء في ظله تحت تيارين عنونهما الدكتور محمد ناصر " بالتعقيد والتجسيد "، أما تيار التعقيد " فيغلب على بعض الشعراء المتأثرين تأثراً واضحاً بمدرسة أدونيس وأنسي الحاج ، ويوسف الخال ... ومنهم عمر أزراج وأحمد حمدي ، وعبدالعالي . وينضوي تحت تيار التجسيد أغلبية الشعراء الجزائريين المتأثرين بشعر الرواد من أمثال بدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة ، وصلاح عبدالصبور ، ونزار قباني "[٢٦].

أما الملاحظات فتكمن في الآتي :

أ – محاولة التجديد في قاموس اللغة العربية وذلك بتفجيرها وجعلها ملائمة للرؤى الفنية والأخلاقية التي تتلاءم مع مذهب التحديث ، فاللغة يجب أن " تصبح لغة عنيفة حطمت سلاسلها ، وانطلقت حرة تحطم كل ما تراه من سلاسل أو رموز لهذه السلاسل ... لغة ضدية ،... ضد العادة ، ضد البنى ... الذهنية والبلاغية والإرثية ...، لغة بنوة بلا أبوة "[٢٧].

وفي ظل هذه الملاءمة الفكرية والفنية يقول سليمان جوادي[٢٨]:

جوعان وآكل من زاد المتنبي في الأضحى

...

وألقن شيخ المسجد أشعاراً تطفح بالحكمة

...

يحنو الإبداع لها

إن هذا المنحى الشعري إنما يعود إلى حالة من الإدراك الحسي المنفلت القائم على تفتيت تماسك التجربة التي يجب أن تخضع لهوية الضد التي استعملها الشاعر بصورة مبالغ فيها .

ب – تعمد الغموض الذي نقرأه في أشعار أزراج عمر وأحمد حمدي ، هذه الأشعار التي تستقي من المدرسة الأدونيسية بعض " المفارقات الاستعارية والرموز الضدية والثنائيات النافية لبعضها..."(٢٩)..

كما تأخذ من الرمزية والسريالية بعض تعابيرها وصورها الغارقة في الأحلام ، يقول حمدي بحري في قصيدة " ما ذنب المسمار يا خشبة "(٣٠):

أتدحرج بين الحلم وبين سلالم ذي العقبة

والحزن عميق

والجرح عميق

والحلم دليل طريق

جـ – القراءة الانتقائية للتراث وفق المكون الأيديولوجي الذي يملي عليها مسبقاً مجموعة من البنى الفكرية التي لا يجوز لهم أن يخرجوا عنها ، ويمكننا أن نقرأ ذلك في قصيدة ... لعبدالعالي رزاقي التي يتعامل فيها مع التراث من خلال تداخل فني وفكري كثيف ومتناقض أحياناً ... يقول(٣١):

وطفل في الشوارع يصرخ

ابتعدوا

...

ويبحر في التسكع آخر الموتى

ويكتب رقمه في الصفحات الأولى

٤ – السخرية والتهكم ...، ويكمن ذلك في مجموعة من التعابير التي تتعارض مع معنى العالي ... ويكون سليمان جوادي النموذج السيء في هذا المجال " فهو يستخدم أسلوباً جريئاً ، يعبر من خلاله عن غضبه العارم ، وسبه ... للقيم والمواصفات الاجتماعية..."[٣٢].

وخلاصة هذه الحداثة المتداخلة مع تراث مشوش أنها آلت بأصحابها إلى الغيبوبة الفنية والفكرية ؛ حين لم يستطيعوا أن يؤسسوا لجيل مبدع ذي خصوصيات حضارية يأتي من بعدهم ، بل على عكس من هذا ، فقد ساعد هؤلاء على زرع الريبة في عقول المتلقين ، وقد حدث هذا حين مارس السيكوسوسيولوجي الشعبي في أحايين كثيرة عزوفاً عن مكون إبداعي لم يشارك في صنعه ، وكذلك كان عزوف الشعراء الشباب المبدعين الآتين من بعدهم – كما سنرى – حين تعاملوا مع إنتاجهم الشعري من خلال الرفض والقطيعة .

الشعراء الشباب والبحث عن الوعي

نعني بالشعراء الشباب أولئك الذين كتبوا أشعارهم في

الثمانينيات وما بعدها حين حاولوا أن يؤسسوا لتيار شعري ذي سمات فكرية وفنية جديدة ، أو هي سمات سائلة رافضة لما سبق - على الأقل - ويبدو أن الجديد عند هؤلاء الشعراء الشباب إنما يأتي استجابة لرغبة التغيير التي فرضها المتغير الحضاري الطارىء ، فهم قد شعروا بعدم الرضا عن الفن المؤدلج الذي كتبه أسلافهم ، والشعور عام نجده عند كثير من الباحثين والمتلقين بعامة .

وتبعاً لهذا راح هؤلاء الشعراء الشباب يكتبون من خلال اكتشاف الأنا في ظل الوعي الذي كان غائباً أو مشكلاً في ظل المغيبات الكثيرة التي فرضها الزمن الماضي ، والكشف في ظل الأنا أساس عندهم ، فيه يعودون إلى بدايات الأشياء ، ومصادرها النقية .

ونحن إذ نتحدث عن هؤلاء فإننا نعتبرهم بداية ممهدة للفن الجيد الواعي الذي سيأتي رغم أن بدايات بعضهم كانت مشجعة بل ورائعة ، بأشعار نور الدين درويش وعز الدين ميهوبي ولحيلح وياسين بن عبيد .. أساس جيد لإبداع شعري سيستمر زمناً طويلاً ، بل ويؤسس للتواصل مع ما سيأتي ، وذلك لما يحمله من سمات الإيجاب الفكري والفني ، ومن علامات الوعي المشكل في ظل الثابت الوطني والعقيدي والثقافي .

ونأتي إلى شعر هؤلاء لنجده مكتوباً وفق التوازن بين الأنا والجمع لا بالمتغير الذي أحدثه واقعهم المؤدلج بل بالماضي الذي يشمل زمن الثورة بخاصة ومعه كل جميل جليل كزمن الأمير عبدالقادر (ت ١٨٨٣) وابن باديس (ت ١٩٤٠) أو زمن أبي الطيب وأبي فراس وحسان بن ثابت وعنترة بن شداد . فهم إذن شعراء مجددون باحثون بطموح عن وعي أصيل غائب ، أو هم المشكلون للكلمة في ظل البحث الجاهد من أجل إعادة الأمور إلى نصابها ، أو صياغة الفن صياغة سليمة تستجيب لنداء الوطن الذي يجب أن يتشكل وفق ميزان التراث الإيجابي في تناصه مع الحداثي المفيد .

ويمكننا أن نجد بعض هذا الإيجابي في شعراء " رابطة إبداع"(**) الجزائرية ، هؤلاء الذين يجمعهم – فيما يبدو – هدف واحد أساسه الأنا المشكلة في ظل الجمع الواعي . يقول رئيس هذه الرابطة " سيظل إصدارنا شعلة تفتق إرادتنا العالية وجهودنا البانية لأن يعلو الوطن الغالي دوماً و لا ينحني ، ولأن نكون في مستوى التضحيات المعطرة بالدماء عبر قرن ونصف ويزيد ..." (٣٤).

والواضح أن هذا البيان وإن لم يحمل بعض السمات الأساسية للفن إلا أننا نعتبره جهداً أولياً مبذولاً في سبيل الوعي الذي سيبقى هاجس هؤلاء الشعراء ، هذا الهاجس الذي نقرؤه في بعض ما كتبوا ، يقول الشاعر نور الدين درويش مبرزاً سمات القول عنده(٣٥):

لا خير في شعر يحيا بلا هدف	*يخضر حينا وبعض الحين يحمر*
أسأل أيا صاحبي عن صدق من كتبوا	*هل طبقوا الشعر في الميدان أم فروا*
ما نفع قول إذا ما الفعل خالفه	*ما نفع شعر إذا ما خانه الشعر*

ويشرح ياسين بن عبيد أساس القصيدة عنده في إطار المتداخل الخاضع للأصيل المتجدد يقول في بداية حديثه عن أشعاره " فيها حضوري الغائب عن كل أداء فاضح يناهض القيم ... والعامل الأكبر الذي نتبناه هو محاولة الابتعاد عن لعبة الشكل ، والحرص على عدم الوقوع فيها حرصاً يضمن الاستغراق في الأداء العفوي "(٣٦).

إن هذه المواقف الممهدة المعلنة التي ازدوج فيها الفن والهدف قد ترجمتها أشعار هؤلاء الشعراء الشباب الذين كتبوا في الثمانينات وبداية التسعينيات من هذا القرن باحثين عن الإيجاب الذي يؤهلهم للتفرد والتمايز ، والأشعار يمكننا أن نقرأها وفق فئتين فنيتين متداخلتين زمانياً :

الفئة الأولى : وتمثل البداية التي لم يبلغ فيها هؤلاء الشعراء

النضج الفني المؤيد بالعمق الفكري ، ويبدو أن المعول عليه في هذه المرحلة هو اللغة المنفعلة المتجاوبة مع الموضوعات الآنية التي قصروا عليها أشعارهم ، والتي لم تتجاوز مرحلة الأفق الثقافي والسياسي أو البنية الوطنية التي يجب أن تتغير لصالح القادم الإيجابي المؤيد بالماضي المشرق .

هذا هو الموضوع الأكبر الذي شغلهم ، والذي نقرؤه في كم شعري لا بأس به شملته السنوات المذكورة ، وهو الكم الذي اتخذ له منحى البكاء والتحسر على ما أصاب الوطن الجزائري الذي ضحى من أجله ملايين الشهداء ، وفي كل ذلك نجد النداء والبوح والنجوى وهي الخصائص التي اتسمت بها أشعارهم ، فإحساسهم بالحزن في وطن تتضاعف آلامه ، وفي مجتمع تحطم قوانينه عناصر شخصيتهم أو تعيقها على الانطلاق ، كل ذلك إنما جعلهم باحثين سائلين عن كل نموذج مشرق موصل إلى الغد الأمثل .

أما المنادى أو المخلص أو الشاهد على السيرة الخاسرة المجسدة في زمن اللاوعي ؛ فهو الكم الإيجابي من ذلك الموروث الضخم الذي يشمل زمن الثورة الممتد في الماضي الموصول بالعقيدي والتاريخي والأدبي ، والكم سنبينه من خلال النماذج الشعرية الآتية المبنية على تماسك زماني يتنامى فيه التراكم الذي يعمق الانتماء من الحاضر إلى الماضي ، أو لنقل من الماضي (زمن الثورة) إلى الماضي (ما قبله حتى ظهور الإسلام) ، لأن الحاضر الكامن في زمن الاستقلال أو زمن الأدلجة المتناقضة مدان .

ونبدأ بالثورة التحريرية (١٩٤٥ - ١٩٦٢) التي تعد النموذج الإيجابي أو المعادل الخير الذي صار مأوى الشعراء ينادونه مقتدين راجين فعلاً إيجابياً حالاً في الآني مغيراً وهادياً إلى الآتي ، فالشاعر " عبدالله عيسى " يقف عند روح الشهيد " أحمد زبانة "(**) في قصيدته

" إلى أحمد زبانة " يخاطبها ويكشف لها عن مسيرة خاطئة أرادها بعض المزورين الذين شوهوا استقلال الوطن[٣٧]:

فأشهى الأماني لدينا المنايا ... وأصفى رؤانا أبانا ضباب
لقد جاء بعدك ألف دعي ... بألف صلاة وألف كتاب
وبعد ثلاثين عاماً تعبنا ... أبانا تعبنا وجفا السراب

ويناجي محمد شايطة روح ابن باديس[(**)(٣٨)]:

عبدالحميد وقد ثارت مشاعرنا ... تضوع في النفس حباً ثنايانا
يا باعث المجد وإن طالت رزيتنا ... إنا شباب بنا تفنى بلايانا

وينادي ياسين بن عبيد الثورة الكبرى أو السبع الشداد علها تحل في زمانه فتحيي الأفعال الإيجابية التي تؤهل زمنه للحياة ، كما أهلته ذات يوم[٣٩]:

أعيدي حديث الأمس ملهمتي الوجدى ... أعيدي بقاياه ساقرؤها وردا
أعيدي من السبع الشداد شبابتي ... حديثاً بحبها ندياً وأندى
إليك سبيلي والمسالك وعرة ... ودولتي الآهات تفدي ولا تفدى

وعند نور الدين درويش نلمس هذا النداء الذي يبحث فيه عن البطل المفقود الذي يريده أن يتحدد في زمن جفت فيه البطولة ، إنه يجهد نفسه في سبيل البحث عن هذا المفقود " الضائع في ظل الأحداث، فهو يناديه ويجري وراءه ، وهو مسافر نحوه أبداً في اليقظة والمنام مهما كلفه ذلك السفر من عذاب "[٤٠]، يقول[٤١]:

يا أيها البطل المفقود في الظلم ... يا راحلاً في المدى يا غصة بدمي
ليلاك حلم وكابوس يعذبنا ... ماذا سيحدث لو عشنا بلا حلم

ومع البطل المفقود يأتي النداء بحثاً عن المثال المفقود[٤٢]:

أناديك في صمتة الليل حين أحن

أناديك من شرفة الذكريات

ومن صور خبأتها السنون

أناديك

وفي ظل هذا الكم الوافر من النداء تتراكم المضامين وتتسع لتشمل مساحات إرثية لا حصر لها ، حين نقرأ في ظلها العودة إلى عمق التاريخ المؤيد بالنبع الصافي (الإسلام) [٤٣]:

شرقية الحزن في روعي وفي كبدي ... نفثتِ نبرته الحرّى بما التفعا
شرقية الرفض من عينيك ملحمتي ... ومن ر وحي شب الرفض واتسعا
والشرق شرق فلا أرض تنازعه ... فيك الغضارة والإشراق واللمعا

والملاحظة على قصائد النداء هذه أنها تتشكل في إطار المنادى الخاص ، أو المشكل في ظل سمات حضارية خاصة ، بخلاف ما كان سائداً عند الشعراء السابقين ، ففي هذه القصائد تغيب أسماء معادلة مثل " لوركا ، وهوشيمينه ، وتشي غيفارا ..." وغيرها من الأسماء التي تشكلت في ظل وعي خاص مؤدلج ، وهو الوعي الذي صار مداناً بلغة صريحة مكشوفة عند جيل الثمانينات ، يقول الشاعر صالح سويعد [٤٤]:

أشقانا الهم الأحمر ...

ضاع الوتر الغالي

وحدائقنا

ضاعت

ضعنا

هل لي فيك الآن أيا وطني

نفس أخضر

وأخيراً فإن قصائد النداء هذه إنما تبلغ عندهم درجة كبيرة من

البحث ، فهم لا شيء بدون هذا المنادى الإيجابي المكثف الضامن للديمومة والاستمرار .

الفئة الثانية : وفيها تأتلق مجموعة من القصائد التي حاول أصحابها أن يتجاوزوا مرحلة الانفعال المحكوم بالآنية ، فكتبوا قصائد ذات بعد وطني عربي إسلامي عميق ، وهو البعد الذي يتيح لهم أن يشركوا القارىء في عالمهم الخاص .. الذي يتكون تدريجياً وفق التجربة الشعرية المشكلة في ظل الوعي المؤيد بالكينونة أو الذات .

ونشير فيما يلي إلى بعض المقاطع الشعرية التي تزدحم فيها صور الوعي المؤيدة بالفعل المتوتر الذي يلغي زمن الأدلجة المتناقضة ويبرز الماضي والمستقبل ؛ كتشكيل زماني متجدد ضامن لاستمرارية الحياة ، هكذا يؤلف عبدالله عيسى قصيدته " أطفال الحجر "(٤٥):

لك المجد طفلاً يضم إلى

صدره باقة من حجر

ويزرع في يأسنا الأمنيات

وفي ليلنا نقطة من شعاع

وفي ذلنا كبرياء الفتوح

وفي حزننا أغنيات القطاع

وفي صمتنا صرخة الفاتحين

يمرون نحو الجنان زمر

في المقطع يبرز الموروث الإيجابي بكبريائه ليلغي فاعلية اللاوعي ، أو الفعل العابث الخاضع لثقافة الآخر ، ويحيي المشاهد الحضارية الواعية التي تبرز في المقطع حاملة لجزئيات الحياة ، هكذا تتشكل بدايات النص الواعي الرافض المجسد لسلطة الذات .

والسلطة هذه نقرؤها عند نـور الدين درويش في إطار معادل ملحّ في قصيدته " الصورة المصطفاة "[٤٦]:

قادم من بلادي القديمة

من عمق أعماق صورتك المصطفاة

سأمضي

وتمضي معي الأغنيات

سأمضي إلى حيث يسلبني شعرك السودوي

إلى حيث ألقاك في زيك العربي

إليك إلى حيث لا تعتريني الظنون

ونختم بمقطع من قصيدة " لم تيأسين ؟ " للشاعر صالح سويعد، التي تمثل الإصرار على البحث والتجاوز للوصول إلى عالم يضيء في الوجود ، وفي المقطع صورتان تتحرك إحداهما في إطار الموت الذي حل بالجزائر ، وتأتي الأخرى حالمة متفائلة مكسرة لزمن اللاوعي ومجسدة للحياة ، أما الصورة الأولى فتأتي هكذا[٤٧]:

قد عشعش الهم الكبير على الشذى

وتقوست أشعارنا والياسمين

وتكدست في وجهنا

كل التجاعيد القديمة والحديثة والأنا

أواه والجرب اللعين

حتى المآذن والمدائن والحناجر

والأنين

وتأتي الصورة الثانية في قوله :

لم تيأسين ؟

مازال عندي جرعة من أكسجين

هي وحدها ...

تكفي النسائم والحمائم

والبنين

...

آه ونطلع من هنا

أنشودة للخافقين

وأخيراً فإن هؤلاء الشعراء الشباب ، وإن ضعف فيهم الفن الذي يمثل البداية إلا أننا نعتبرهم المجسدين للبحث عن الإيجابي الذي لا تكون الحياة إلا به ، ولا يكون كل ذلك إلا في ظل الذات الممتلئة بالموروث الإيجابي ؛ والمتداخلة مع الحداثي المفيد الخاضع لمتغيرات حضارية وفنية واعية .

الهوامش

١ - ديوان أحمد سحنون - ش و ن ت - الجزائر - ١٩٧٧ - ص ٤٥ .

٢ - ديوان محمد العيد - ش و ن ت - الجزائر - ١٩٧٧ - ص ٤٥٤ .

٣ - نفسه - ص ٤٥٧ .

٤ - الشهاب - ج ٤ - (١٠ مارس ١٩٣٤) الجزائر .

• الشهاب - جريدة جزائرية تأسست عام ١٩٢٥ وتوقفت عن الصدور عام ١٩٣٩ .

٥ - الشعر الجزائري الحديث - د. محمد ناصر - ط١ - دار الغرب الإسلامي - ١٩٨٥ - بيروت - ص ٩٩ .

٦ - النصر للجزائر - أبو القاسم سعد الله - ط٢ - الجزائر - ١٩٨٤ - ص ١٠ .

٧ - الزمن الأخضر - أبو القاسم سعد الله - ط١ - م و ك - الجزائر - ١٩٨٥ - ص ١٥٠ .

٨ - شظايا ورماد - نازك الملائكة - دار العودة - بيروت - ١٩٧١ - ص ١١٥ .

٩ - دراسات في الأدب الجزائري الحديث - د. أبو القاسم سعدالله - م و ك - الجزائر - ص ٢٥ .

١٠ - قضايا معاصرة - د. محمد غنيمي هلال - ص ٥٣ .

١١ - الحداثة - مالكُمْ برادبري .. - ترجمة : مؤيد حسن فوزي - دار المأمون - بغداد - ص ٢٧ .

١٢ - زمن الشعر - أدونيس - ط١ - دار العودة - بيروت - ١٩٧٢ - ص ٢٧٠ .

١٣ - التراث بين موقفين - د. حسن الوراكلي - الموقف - ع١٠ - الرباط - ص ٦٢ .

١٤ - مشكلة الأفكار في العالم الإسلامي - مالك بن نبي - ص ١٤٧ .

١٥ - التراث بين موقفين - ص ٦٦ .

١٦ - موقف إزاء التراث - د. عماد الدين خليل - المسلم المعاصر - ع٩ - ١٣٩٧هـ .

١٧ - الحداثة - ص ٤٣ .

١٨ - نفسه - ص ٢٧ .

١٩ - نفسه - ص ٢٥ .

٢٠ - الحداثة في الشعر - يوسف الخال - دار الطليعة - بيروت - ١٩٧٨ - ص ٨٤ - ٨٥ .

٢١ - الشعر ومتغيرات المرحلة - ت : دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد - ص ٩١ .

٢٢ – زمن الشعر – أدونيس – ص ١٢ .

٢٣ – الشعر ومتغيرات المرحلة – ص ٩١ .

٢٤ – الشعر الجزائري الحديث – د. محمد ناصر – ص ٤٠٩ .

٢٥ – قائمة المغضوب عليهم – ش و ن ت – الجزائر – ١٩٨٠ – ص ٨٥ .

٢٦ – الشعر الجزائري الحديث – د. محمد ناصر – ص ٦٤١ – ٦٤٢ .

٢٧ – زمن الشعر – ص ١١٤ .

٢٨ – يوميات متسكع محظوظ – ش و ن ت – الجزائر – ١٩٨١ – ص ٢٣ .

٢٩ – الشعر الجزائري – ص ٦٤٥ .

٣٠ – ما ذنب المسمار يا خشبة – حمدي بحري – ش و ن ت – الجزائر – ١٩٨١ – ص ٩ .

٣١ – الحب في درجة الصفر – عبدالعالي رزاقي – ش و ن ت – الجزائر – ١٩٧٧ – ص ٩١ .

٣٢ – الشعر الجزائري الحديث – د. محمد ناصر – ص ٣٩٠ .

٣٣ – يوميات متسكع محظوظ – ص ١٩ .

•• تأسست في ٢ مايو ١٩٩٠ من قبل مجموعة من الشباب المبدعين .

٣٤ – السفر الشاق – نور الدين درويش – ط١ – رابطة إبداع – المقدمة .

٣٥ – نفسه – ص ٣٥ .

٣٦ – الوهج العذري – ياسين بن عبيد – المطبوعا ت الجميلة – ص ٧ .

•• أحمد زبانة أول شهيد جزائري نفذت فيه فرنسا حكم الإعدام في عهد الثورة التحريرية الكبرى وذلك بسجن بربروس في ١٩ جوان ١٩٥٦ .

٣٧ – النور – ع٥٩ – مايو ١٩٩٢ – قسنطينة – الجزائر .

•• رئيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين التي تأسست عام ١٩٣١ ، توفي عام ١٩٤٠ .

٣٨ – احتجاجات عاشر ثائر – محمد شايطة – رابطة إبداع – ص ٣٨ .

٣٩ – الوهج العذري – ص ١٢ – ١٣ .

٤٠ – السفر الشاق – ص ١١ .

٤١ – نفسه – ص ٥٨ ، ٥٩ .

٤٢ – نفسه – ص ٨٥ .

٤٣ – الوهج العذري – ص ٢٤ .

٤٤ - دف دق - صالح سويعد - رابطة إبداع - ط١ - ١٩٩٧ - ص ٢٦ .
٤٥ - النور - ع٦ - جوان - ١٩٩٢ - قسنطينة .
٤٦ - السفر الشاق - ص ٥١ .
٤٧ - دف دق - ص ٣١ .

* * *

الشاعر العراقي الكبير
عبد الوهاب البياتي
في منفاه الأخير،
في عنوانه الأخير

لقمان محمود

الشعراء العراقيون ، يشكلون ظاهرة قلما نجدها في شاعر آخر ، وهذه الظاهرة - كأنها - قدر الشاعر العراقي . فكما هو عادي حياة الإنسان بمراحلها الثلاث : الطفولة ، الشباب ، الشيخوخة ، نجدها قد أصبحت ظاهرة ملفتة عند العراقيين ، بمراحلها الثلاث : الشعر ، المنفى ، الموت . فظاهرة الشعر تقابلها الطفولة ، والشاعر العراقي بطبعه طفل كبير . أما ظاهرة المنفى ، فيقابلها الشباب ، والعراقي سندبادٌ حقيقي . أما ظاهرة الموت ، فتقابلها الشيخوخة ، والعراقي يحرص أن يعود من المنافي إلى منفاه الأخير . وبهذه الظاهرة أسس العراقيون أحد أركان الغربة الشعرية على طول وعرض الكرة الأرضية . والأمثلة كثيرة ، إذ مازال رحيل بلند الحيدري ، ومحمد مهدي الجواهري ، وهادي العلوي ، وكأنه الآن . وبرحيل عبدالوهاب البياتي يكتمل هذا الرحيل الكبير الذي لن يعوّض .

توفي الشاعر الكبير عبدالوهاب البياتي يوم الثلاثاء ٣ أغسطس ١٩٩٩ ، في دمشق ، حيث يقيم منذ عام ، إثر إصابته بأزمة قلبية ، عن عمرٍ يناهز الثالثة والسبعين ، بعد مسيرة شعرية طويلة وحافلة ، دامت قرابة خمسين عاماً . وكان الراحل قد عبّر قبل عام واحد عن رغبته " في أن يقضي بقية عمره في دمشق " التي كان يصفها بأنها عنوانه الأخير . وفي اليوم التالي ٤ أغسطس ، وبعد حضور ابنته من الأردن حيث تقيم ، تمَّ تشييع جثمان الراحل من مشفى الشامي بدمشق إلى مثواه الأخير في مقبرة زين العابدين في منطقة العفيف .

ولد عبدالوهاب البياتي في محلة باب الشيخ ببغداد عام ١٩٢٦، حيث مرقد الإمام عبدالقادر الجيلاني . ودخل دار المعلمين العالية متأخراً

عاماً عن زميله بدر شاكر السياب ، حيث بدأ البياتي بنشر قصائده في مجلة " الثقافة " القاهرية ، و" الأديب " اللبنانية . أصدر ديوانه الأول "ملائكة وشياطين " عام ١٩٥٠ ، و" أباريق مهشمة " عام ١٩٥٤ ، ثم توالت دواوينه " سفر الفقر والثورة " و" المجد للأطفال والزيتون " و"أشعار في المنفى " و" الكتابة على الطين " و" قصائد حب على بوابات العالم السبع " و" الموت في الحياة " و" الذي يأتي ولا يأتي " و" مملكة السنبلة " و" قصائد شيراز " و" بستان عائشة " و" كتابة المراثي " و"البحر بعيدٌ أسمعه يتنهد "، إلى آخر ديوان صدر له قبل شهور ، بعنوان " نصوص شرقية ".

بدأت رحلة البياتي مع المنفى منذ أوائل الخمسينات ، وعاش في مدنٍ عربية وأجنبية عديدة ، منها دمشق وبيروت والقاهرة وموسكو وفيينا ومدريد قبل أن يصل إلى عمان ومنها إلى دمشق حيث قرر الإقامة بشكل نهائي في خريف ١٩٩١ .

بدأ الشاعر عبدالوهاب البياتي من الرومانسية التي سرعان ما غادرها ، ويأتي ديوانه " سفر الفقر والثورة " عام ١٩٦٥ ، نقطة تحول في تجربته الشعرية ، التي بلغت حد النضوج والإكتمال لاتصالها بجوهر التجربة الإنسانية . وذلك عبر رؤية متقدمة للأسطورة ، ومن خلال تماهيه معها . والبياتي من أكثر الشعراء عمقاً وتبحراً في الأساطير البابلية العراقية والمتوسطية العريقة ، إذ تجدر الإشارة إلى أنه كان يتقنّع بهذه الأساطير ، ليحولها إلى أساطير كتابة شخصية . واستطاع الشاعر النجاح في تجربته هذه من خلال حقل الأساطير والشخصيات التي لا تحصى . ونلاحظ أنه قدّم - في حقل الأساطير والشخصيات - حسب ما يسميه جورج كوبلر " بالمتتابعات المفتوحة "، وهي تلك المشكلات التي ماتزال رغم قِدمها مجالاً للتأثر والتوسع في الدراسة . وإن تتبع أية شخصية من شخصياته المعروفة - كما يقول الناقد طراد

الكبيسي – يكشف لنا عن نظام ، قبل المطلق . عن ظاهرة حضارية تشمل التاريخ الإنساني بأكمله . وتتجسد هذه المتتابعات المفتوحة في مشكلتين أساسيتين ، هما : العشق والثورة . ففي العشق تجد هذه المتتابعة التي نعبِّر عنها بالأسماء ، مثل : عائشة ، هند ، ورد ، خرامي، عشتار ، أوفيليا ، وهذه الأسماء ليست مجردة ، بل هي رموز ممتلئة بكل ما اكتنزه الوجدان الإنساني من مشاعر الحب والجمال عبر العصور . أما في الثورة فنجد هذه المتتابعة ، والتي نعبر عنها بالمدن ، أنها تشكل طموح الإنسان التاريخي ، مثل : دلمون ، أركاديا ، نيسابور ، دمشق ، غرناطة ، بغداد . بالإضافة إلى أسماء شخصيات أخرى ، مثل الحلاج ، وابن العربي ، السهروردي ، المعري ، المتنبي ، الخيام ، وضاح اليمن ، حافظ الشيرازي ، ديك الجن ، أبو فراس الحمداني ، جلجامش ، ألبير كامو ، لوركا ، ناظم حكمت . وهذه الشخصيات ترتبط ارتباطاً وثيقاً بتلك المتتابعتين ، إذ يجسد كل واحد منهم نزوعه نحو الاثنين معاً .

وعبدالوهاب البياتي الذي كان على أعتاب الشيخوخة ، بقيت حالته الشعرية في كامل فتوتها وشبابها حتى رحيله ، فقد كانت حالته الشعرية والكلام للبياتي " تشبه حالة الساعة الرملية التي كلما نضب الرمل في جانب منها قلبت على الجانب الآخر لتستعيد حيويتها وديمومتها من جديد ". فالراحل كان يعتقد أن الإنسان كلما تقدم في العمر توغل في متاهات الموت وازدادت كشوفاته لهذا العالم المحبب . ظل رغم ذلك هاجس الموت يسيطر عليه ، وربما ما قاله في رحيل صديق عمره ، وصديق الشعر ، الشاعر الكبير بلند الحيدري ، أجمل خلاصة لرؤيته الصادقة في الموت والوطن والمنفى :

ننجو من الموت إلى الموتِ	ويسدل الستار في الصمت
في الوطن المنفي نزفنا دما	فما الذي في الغيب خبأت

دجلــة والفـرات فاضـا دمـا	مـن ألـف ألـفِ حيثمـا شـئت
سـومر قلبـي تحت أنقاضـــها	قيثــارة دفنتـــها أنـــت

هذا ما قاله الشاعر الكبير عبدالوهاب البياتي عندما رحل الشاعر بلند الحيدري في ٦ أغسطس ١٩٩٦ . وعندما رحل الشاعر محمد مهدي الجواهري ، رثاه البياتي وفي الحقيقة رثى نفسه ، ورثى جميع الشعراء العراقيين ، ورفعها كشكوى إلى آخر شعراء العرب الكلاسيكيين الكبار ، والتي قال فيها :

الشعراء احـترقوا : منهــم	من مات في المنفى وفي اليأسِ
ومنهـمُ مـن جـاع حتـى اشـترى	بمـا جنـاهُ عفّـة النفـسِ
ومنهـمُ مـن مـات فـي بيتـه	بمـرض النسـيان والمـس
ومنهـمُ مـن خـان قيثـاره	وباعـه بثمـن بخـس
سـألتُ عنهم واحـداً واحـدا	لا قمـري عـاد ولا شمسـي

هكذا كان الشاعر الكبير عبدالوهاب البياتي ، الذي بدأ تدريجياً يقترب من الموت ومن اليأس ، ومن لا جدوى الحياة ، بعد خمسين عاماً من الشعر والموت والمنفى ، ليموت أخيراً . والموت لا ينفي الحياة ، ولا يوازيها ، بل يخالفها في الدرجة وقوة الحساسية ، فالذي يموت لا يلبث أن يبدأ رحلته من جديد . إنها رحلة الأبدية في عالم الخلود .

* * *

الشاعر بدوي الجبل وتقدم الحس التاريخي

صلاح الدين أحمد يونس

من المعروف أن العرب أمة نصية...
وهـي مسكونة دومـاً بالإبداعـات
الأولـى وتكـاد أشكال الإبداعات
المعاصرة تعيش حالاً من الامتثال
لتلك التجربة التي انتقل أمر العرب
بها من أمةٍ في خارج التاريخ إلى أمة تقع في داخله ... لكن هذه الحالة غدت شبحاً مثبطاً وآخر حافزاً .

أما أن يكون الشبح حافزاً فهي أن يغدو التاريخ قوة القاعدة التي تحتمل الاستمرار في البناء أو أن تكون قوة الخيال التي تهب الممكن أشكاله غير المحدودة . وأما أن يكون الشبح مثبطاً ، فالأمر عائد إلى فكرة الخضوع . خضوع المتأخر للمتقدم حتى لكأن السابق معفى من التجاوز . ولكأنه مسبوغ بالنعمة المميزة .

فمـن الأول – أراد شـعراء النهضـة " ١٨٧٠ – ١٩٦٧ الاعتصام بالماضي ... والماضي عند العرب عميق . يمتد إلى خمسة عشر قرناً من اللغة المكتوبة والمروية . وواسع حتى ليحضر حياً حيال أية مسألة قائمة ... وليس مبالغة القول : إن الحاضر العربي لا يحضر بذاته فهو مخترق بقوة السلف الديني واللغوي . بقوة " الإرادة الإسلامية " وكان قبلها في العصر الوسيط قوة الهيمنة اليونانية في العصر العبودي – الطور المديني – " القرون الخمسة التي سبقت الميلاد".

لكن ورثة المحصلة اليونانية في عصر النهضة وما تلاه ... رأوا أن التحرر من الاستلاب لها أساس في صياغة العقل الأوروبي الجديد . وأما ورثة النهضة الإسلامية فيرون أن تمثلها في طورها الأول يحررهم من الاستلاب للإمبراطورية العثمانية . أو للمرحلة الكولينيالية

أو لثقافة الغرب التي غدت شبحاً يريد أن يتجسد شاهداً حاضراً في الثقافة العربية الإسلامية .

تبدو مسألة التاريخ في الشعر العربي ، شعر مرحلة النهضة واقعاً وشبحاً . فالمحاولة العربية - بوساطة الغرب سياسياً وثقافياً للانفصال عن الدولة العثمانية - قد أحدثت انفصالاً لأول مرة بين الوعد العثماني بتمثلهم للتجربة الإسلامية وبين رغبة العرب - المشرق العربي، في أن يكون أمة ذات تاريخ ... دون أن يتركوا لغيرهم فرصة امتلاك المرجعية الدينية . وهنا يتركز في الخطاب النهضوي - شعراً ونثراً - سحر التاريخ القومي ... ، وقد أعيد امتلاكه مقطوعاً عن الخطاب العثماني ... تكثف الشبح واقعاً في مواجهة الآخر الجديد ... أوروبة الكولونيالية ...

وقد رأينا أن نخص بالحديث الحجة الكلاسيكية الكبرى في مرحلة النهضة الشاعر محمد سليمان الأحمد المعروف بلقبه أكثر - بدوي الجبل - نظراً لتجربته الفنية الفريدة التي لم تحظ بالدرس المنهجي اللائق بها ، ونظراً لتزايد المؤثرين السياسي والروحي في إبداع الشاعر .

تبدو السيرة الذاتية للشاعر - بدوي الجبل - " ١٨٩٥ - ١٩٨١ "، غنية بالأحداث الكبرى التي عايشها وشاعرها فمخاض الانفصال عن الدولة العثمانية الذي تأسس وعيه في إثر معايشته في إنضاجه سريعاً ومبكراً ، وحلم الدولة العربية ... في سنة "١٩١٨" لأول مرة مستقلة في دمشق منذ انتزاع العباسيين الخلافة من الأمويين "٧٥٠م" أطلق لمخيلته العنان في تصيد الحلم .. الذي لم يرتكس حتى بعد هزيمة ١٩٦٧ . ودخول فرنسا مستعيرة إلى دمشق " ١٩٢٠ " ومعايشة النضال السياسي وقادته من البرجوازية الوطنية ،

منحه لغة الحماس والمجابهة ، حتى إذا ظفر الشعب السوري بالجلاء " ١٩٤٦ " عاش حلمه الأول وجسده فنياً من محكم ما قيل عند العرب .

وكان موقفه من الوحدة السورية المصرية " ١٩٥٨ " عقلانيا غادر فيه موقعه كشاعر إلى موقعه كسياسي لكنه توقف عن الإبداع في إثر الصدمة الأخيرة " ١٩٦٧ " بعد أن عايش الهزيمة وقد أعفى العرب كشعب وتاريخ منها وحمل القادة العرب مسؤوليتها .

لكن سيرته الذاتية إذ بدت سيرة تاريخ حاضر ، إنما هي سيرة تاريخ مبني على قاعدتين ؛ قيمة المكان – الجغرافيا العربية – مشخصة بالصحراء . وقدسية الدين كحالٍ روحية وكتجربة في الدولة السياسية . ويكاد الأول يأخذ من الثاني أو يتوحد فيه إذ لم يعد المكان مكاناً إنما هو المكان مطهرٌ بالنعمة السماوية (مهبط الوحي ..) ومجال الإبداع الإسلامي (الفتوحات) ...

ومن الغريب أن صورة الصحراء في الشعر الإسلامي الذي أعقب البعثة النبوية .. تختلف عما استباتت عند الشاعر ، وربما أن الجيل الأول اختلفت تجربته عن الجيل اللاحق . ومن جهة أخرى تبدو المواجهة مع المركزية العثمانية والمرحلة الكولونيالية مسؤولة عن اعتصام الشاعر بالشخصية ... المعفاة من المؤثرين السابقين ، وهي مهمة كبيرةٌ للغاية . أن يدعو الشعراء في لحظة الهزيمة إلى الاعتصام بالثوابت وقد تبينا هذه لدى كثير من شعراء الإحياء وخاصة شوقي في رثائه لعمر المختار...[1] فهي عنده مخزن الذكريات في لحظة الانتصار...... لكن شوقياً يتوقف بها عند هذا الحد .

تلك الصحاري غمد كل مهندٍ أبلى فأحسن بالعدو بلاء .

بطل البداوة لم يكن يغزو على تنكٍ ولم يكُ يركب الأجواء .

لكن أخو خيل حمى صهواتها وأدار من أعرافها الهيجاء .

وتبدو صورة الصحراء في الشعر القومي حاضرة على أنها المنطلق . فمن قصيدة للأخطل الصغير نقرأ :

ضجت الصحراء تشكو عريها	فكسوناها زئيراً ودخانا

وهي صورة لردة الفعل . وليست صورة شاعر يرى العالم أو يؤسس على الصحراء رؤية للعالم . أما البدوي فيرى في الصحراء أبعد من المكان . إنه المكان ذات التاريخ لا موضوعه ، البطولة مفهوماً ورؤيا لا حلماً وذكرى . إنه تخير السماء ، مجالاً لإبداعها ... ففي قصيدته الكعبة الزهراء يكثف رأيه في المكان[٢]

ومن صحب الصحراء هام بعالم	من السحر جني الطيوف رهيب
ومن هذه الصحراء أنوار مرسل	وآيات منصور وبدع خطيب
ومن هذه الصحراء شعر تبرجت	به كل سكرى بالدلال عروب
توحدت بالصحراء حتى مغيبها	ومشهدها من مشهدي ومغيبي
ففي معجز القرآن والدولة التي	بناها عليه مقنع للبيب

صحراء البدوي الشاعر صورة الثبات ، والاستمرارية ، صورة الوجود النوعي الحاضر . على هذا الأساس انتقل من الجمال الطبيعي (كما هو في الشعر الأندلسي) إلى الجمال الفني ... وكلما ازداد اندغامه وظيفياً بتاريخه ازدادت صورة الثوابت .. مشخصة بالفن الشعري وهو كما يقول هيغل : " تعبير عن الروح "، وهذا واحد من الفوارق الأساسية بين شعراء الإحياء وشعراء الحداثة ... فالإتجاه الأول يبني شعره على المعرفة الكلية للماضي (الدين والتاريخ) وعلى الاندغام الروحي بهذا التاريخ ، أما الثاني فإنه يرى إلى الحداثة بشكل هيولي " CHOAS " إذ لم يتفق على حدودها كظاهرةٍ وافدة أو كظاهرة توفيقية ، لقد أدرك شعراء الإحياء الوضوح من موقع ارتباطهم بآلية الثقافة التي يمثلونها . وكان أن نجحوا في إعادة اللغة الشعرية من ذاكرة بعيدة إلى ذاكرة مستمرة ، لكن البدوي تميز بالتجاوز للغة الذاكرة ، فلو أجرينا مقارنة

بين إحدى مطولاته (... الأحزان ، رثاء إبراهيم هنانو ، الكعبة الزهراء) وبين بعض المطولات في العصر العباسي كالبائية عند أبي تمام والميمية عند المتنبي واللامية عند المعري ... فإننا لا نعثر على لغة مستعادة . إنما نعثر على ولادة شاعر آخر عزز تلك النمطية من استطالة البعد الزمني وامتداده إلى الحاضر ، ومن هنا يأخذ التجاوز مفهومه العكسي عند البدوي من الراهن إلى الماضي في محاولة لإفاقة الماضي وتشخيصه وليس إلى تقليده ، لأن الولادة الغنية تعني ولادة التجربة الحضارية .

حمى دنيا أمية أريحي	متين الأسر قد فرغ الرماحا
وعلمت الحضارة فهي فجر	على الأكوان ينساح انسياحا
ورب حضارة طهرت وطابت	ورب حضارة ولدت سفاحا[٣]

حاول البدوي واستمر في محاولته حتى اللحظة الأخيرة أن يتجاوز – من موقع الإلغاء – المشكلة القائمة (التزام ، ثورة ، تحديث) إلى مشكلة التاريخ مانحاً الشعر الكلاسيكي المعاصر سمة المقاومة للمفاهيم السائدة بعد سقوط المشروع النهضوي " ١٩٤٨ " والمقاومة تقوم عنده على الارتقاء الفني وحصر الزمان (التاريخ الإسلامي) بالمكان (الجزيرة والشام).

ويا دنيا أمية لا تراعي	شبابك يغمر الرحب الفساحا
طلعت على العصور هدىً وخيراً	غداة طلعت غزواً وافتتاحا[٤]

يقول أدرنو ADERNO : " إن كل نص لا يتيح لنا اكتشاف هوية مؤلفه فحسب ، إنما ليتيح لنا إدراك نص الحياة من خلال الخيال الحسي: وإنه يمكن حل لغز النص الفني بالكشف عن الكبت الجماعي كأساليب للرقابة السياسية على اختلاف العصور وليس بالكبت الفردي فقط كما رأى فرويد ". فالكبت الجماعي عند البدوي هو كبت باتجاهين ، تراجع الأمة عن موقعها الريادي ، عدم اهتدائها للإستعادة ، والمشكلة في

شعره . ليست فردية إلا بالقدر الذي تفرضه أساليب الشعرية الكلاسيكية. على نقيض الشاعر الحديث الذي غرق في الضياع وهو يبحث عن محددات الحداثة وهذا ما أدى به إلى رؤى أحادية تنوء بمهمة الانتقال أو بمهمة تثوير الخارج من حوله ، لهذا انكفأ على الذات يثورها ... ويسهل على الناقد أن يتوصل إلى الاعتقاد أن الشعراء الحدث – أستثني أدونيس – لم يتوصلوا إلى تكوين تصور خاص عن العالم ؛ لكنهم اكتفوا بهجاء التاريخ الشعري العربي والثقافة العربية ... وهذا ما جعل مدرسة الإحياء الشعري وفي مقدمتهم بدوي الجبل تمتلك امتدادا معاصراً من موقع إعادة الحسبان للتجربة الشعرية والتمسك بالقوة الروحية الكامنة في التاريخ العربي الإسلامي ؛ من خلال إلحاحهم على حضور هذه القوة كاملة حية .

من أطفأ الجذوة الكبرى بأنفسنا	أدهرنا حال أم حالت سجايانا
ما للرمال الصوادي لا نبات بها	وتنبت المجد هنديـاً ومرانـا
لابن الوليد على كثبانها عبق	سقى الهجير من الذكرى فندانا
وفي النسيم على الصحراء نرشفه	طيب المثنى على رايات شيبانا
ما في العراق ولا في الشام موعدنا	على الثنية من حطين لقيانا
أديم حصباتنا درٌ وغالية	ما أفقر الناس للنعمى وأغنانا
نطل من أفق الدنيا على غدها	فتنجلي الراسيات الشم كثبانا(٥)

يؤكد الشاعر الناقد أدونيس في " الثابت والمتحول " على أن شعرية العربية لا تسمح للعقل العربي بأن يواجه نفسه ، ولم تسمح تقاليد اللغة بخلق مناخ نقدي أو اتجاه عقلي لإعادة تكوين عقل عربي جديد ..." (٦).

الفرق بين الشاعرين ليس فرقاً في الغاية ، إنه في تركيب صورة الواقع فكلاهما يؤكد على الولادة الجديدة . فالبدوي كممثل للإتجاه الكلاسيكي يرى النهضة العربية سلسلة من الأبعد إلى الأقرب ، وأدونيس لا يلح على النهضة ، إنما على الهدم الجذري .

فكرة الزمن المتغير والزمان الثابت :

إن المتتبع لمتن الحداثة إبداعاً ونقداً يعثر - لا محالة - على قصور في إدراك زمن الشعر وخاصة فيما ذهب إليه الشعراء المحمولون على الرومانسية القومية (سليمان العيسى والقروي) أو الرومانسية اليسارية (السياب والفيتوري)؛ من تقسيم للشعر بين قديم ومحدث ؛ على أساس من زمن إنتاج النص أو من تغيير في ترتيب تفصيلات البيت الواحد ، أي إحداث تغيير في البنية الخارجية . أو في إقحام الشعر في ميادين جديدة . ولم تدرك الحداثة كزمن معرفي أو كثقافة نوعية ، أستثني - ثانية - أدونيس .

يقول المفكر طيب التيزيني : " إن تعرف الإنسان العربي (الأسطوري) على واقعه وعلى نفسه كان مشروطاً بامتلاكه ذلك الواقع عمليا عبر إخضاعه لحاجاته ومشروطاً بتمثل عملية الامتلاك تمثلاً ذهنياً باتجاه الزمان والمكان ، فالسياق الزمني ظل منطوياً على بعدٍ تاريخي . وتجسد بالتحول الطارىء على الطبيعة من الخصب إلى الجفاف ..."[٧].

نلاحظ في الشعر العربي (القرن الخامس إلى العاشر) أن فكرة الجفاف مزاحة إذا ما تحدث الشعر عن المكان استثناء . أبو نواس - في رفضه للبداوة من موقع توقه للتجربة الحضرية - وعلة الإزاحة تكمن في انتقال المشكلة من ظاهرة طبيعية (خصب ، عقم) إلى ظاهرة ثقافية (العقيدة الروحية) من جفاف الوثنية إلى خصب التوحيد وقد عَبرتْ إلى شعر البدوي ظاهرة الخصب لتطهر الحاضر . وانتقل المكان الجاف إلى شعره مشفوعاً بالخصب الإسلامي . طاهراً نقياً .

أرى بخيال السحب خطو محمد	على مخصب من بيدها وجديب
وسمو خيام مزق الصمت عندها	حماحم خيل بُشرت بركوب[٨]

الزمن هنا ، زمن ممدوح مستعل على الحاضر ، له من العصمة ما يبرر العودة إليه ، فهو الزمن المحمدي زمن اتصال السماء بالأرض ، مكسباً إياها الاستعلاء على الأرضين الأخريات ، وكثيراً ما كرر الشاعر رأيه في قدسية الأرض في إثر تلقيها الرسالة العلوية . (بضم العين) .

لمن الركب جبريل به	من جنود الله يمشي في منين
أيها الآتي إلينا من ذرى	طالما عطرها الروح الأمين
كلما هب نسيم من منى	أيقظ الأشواق والوجد الدفين(٩)

الزمن عند البدوي قائم على إخصاب العقل العربي بالتجربة المحمدية ، وإخصاب الأرض بالوحي والفتوح ، تلك المرحلة التي يدحمها الزمن الديني بجانب الزمن السياسي ، والعقيدة تزيح الرأي ، فهي مستمرة فيها على طبيعتها وهو قابل للإنزياح ... يقول نورثروب فراي (NORTHROP FRY) : " فالأدب هو أسطورة منزاح عن الأسطورة الأولية التي هي الأساس ، وهي البنية ، وكل أسطورة في الأدب مهما تراءت لنا جديدة ، لا تعدو كونها تكراراً لصورة مركزية ، مع بعض الانزياح أحياناً ومع مطابقة كاملة أحياناً أخرى "(١٠).

إن الشعر العربي النهضوي عامة وشعر البدوي خاصة ينتمي إلى صورة مركزية ليست الأسطورة مركزها طبعاً إنما هي التجربة الفنية لشعر نتج ونضج في ظل دولة الخلافة (٦٤١ - ١٢٥٨)م. وهي بدورها أزاحت مركزية المكان في الشعر الجاهلي . ومركزية القبيلة كنظام أبوي. والقيم السائدة كنظام معرفي . باتجاه مركزية التجربة الحضرية لدمشق وبغداد . وباتجاه التوحيد لنظام ثقافي مشخص .

العدول بالمكان وبالزمان من الجزيرة إلى الشام :

من خصوصيات النهضة العربية (١٧٩٨ - ١٩٤٨) التمسك

بالمطلق ، وعدم الاعتراف بالنسبي ، فالتاريخية القومية واليسارية الجذرية . رفضتا النسبية ، فاليسارية تحرر شامل ، وهي الفكرة الوحيدة المطلقة فيها ، ومن هنا تدخل في خلاف بالعمق مع الوضعية الإسلامية . والتاريخية القومية مطلقة من حيث أنها بديل مستمر ، لذلك لم تقبل فكرة المحاورة ... والتكفير بين الطرفين ظل قائماً إلى أن قدم بعض المفكرين اليساريين رأياً عقلانياً منهجياً في الموروث الإسلامي ... وهي تشبه التوفيقية التي قام بها المنور فرح أنطون . بين الأزهر المصري والسوربون الفرنسية .

اليسارية الجذرية أحادية النظر في الموروث من موقعها القائم على التفاؤل التاريخي أو حتمية الانتصار ... أما التاريخية فتتمسك برؤيتها من موقع إيماني بأن (الوعد) في صالحها . والركون إلى فكرة الوحدة النهائية جزء من حتمية هذا الوعد .

كلا الموقفين نمطي ... لكن الموقف القومي شخص رؤياه في سلطة النموذج الفني - الكلاسيكية الشعرية - أما اليسارية ... فلم تهتد إلى نموذج في الفن بديل ، ولهذا من الدواعي ما يبرره في مقدمتها... إن الثقافة الجذرية في دول الأطراف (ساحة المستعمرات سابقاً) لم تتوطن للدرجة التي يسمح لها التوطين بالتغيير الفني . على أنها واحدة من الأصول بل ظلت طارئاً إلا في بعض البيئات وعلى يد بعض الأفراد الذين شكلوا ظاهرة اختراق أكثر من كونها ظاهرة تأسيس. وعلى هذا فإن شعراء الحداثة لجؤوا إلى الكلاسيكية في المناسبات الكبيرة لأن القصيدة الحديثة لا تقوى على مخاطبة الجماهير. ولقد أدرك الشاعر بدوي الجبل كيف يخاطب الجماهير، وهو قائم عنده على ثلاثة أنساق: الأول في التاريخ ، الثاني في القصيدة والثالث في اللغة... فالتاريخ هو الأمل والولادة ، يصنع الازدهار وقد صنعه الأفراد(...) الأفراد صنعوا تاريخاً تزداد أهميتهم في زمن الهبوط ؛ ولهذا

نجد في شعره وخاصة المراثي ، إلحاحاً على امتداح الأبطال ... ليكونوا في ذهن الأحياء ، لعل الأحياء يستنهضون ، وهو على اعتقاد راسخ أن المتقدم لم يعط للمتأخر فرصة العمل ؛ وهذه ذهنية عربية ؛ وهي تنشد إلى الإبداعات الأولى على أنها نموذج قابل للقياس وليس للتمرد عليه . ولهذا فالبدوي لم يقدم تاريخاً " ينجب أبطالاً " إنما قدم أبطالاً صنعوا تاريخاً ، وهذا فارق بين المدرسة اليسارية والمدرسة الكلاسيكية . الأولى تراه في إعادة الإنشاء والتكوين. والثانية ترى الإبداع في الاستمرار على الأداء الأول .

رؤية الأولى مبررة من حيث هي خرق خارجي للوضعية العربية أدبياً وثقافياً وسياسياً . وإذا كان الخرق قد وجد مبرراته في تكوين الأشكال الحزبية أو الهياكل الاقتصادية ، أو نظم الإدارة والحكم ، فإنه لم يقو على التأسيس في الظاهرة الأدبية وخاصة في الشعر .

رؤية الثانية مبررة من حيث هي أصل يتقبل الفروع الجديدة ، وهي أيضاً حصن يرفض الاختراق من الخارج . الشعرية العربية بين تجاوز الأولى وعطالة الثانية أفسحت المجال لأشكال النثر الحديث بالتقدم. والمسألة تشبه - إلى حد واضح - تقدم النثر العربي في القرن الهجري الثاني وما تلاه . عندما احتدم الخلاف بين " القديم والمحدث ".

الشام بديل البادية وفعل الفتوح :

يقول غوستاف لوبون في كتابه سيكولوجيا الجماهير : " إن الجماهير إذ تحرض بذكاء تصبح قادرةً على البطولة والتفاني من أجل قضية نبيلة ولا يمكن تحريكها إلاّ بالعواصف ... "(١١).

صورة الجماهير دائماً وكأنها من دائرة الشاعر الثقافية والوظيفية على عكس صورة الجماهير عند شعراء الثورة ... الجمهور

مستلب يجب تحريره بالتنوير ، والشاعر الكلاسيكي على أنه واثق من تمثله الديني والقومي والتاريخي يقتنع أنه ممثل للجمهور ، جاء هذا في فترة الصراع مع الاستعمار الغربي .

وطالما البدوي داعية لإعادة النهضة فإنه ينقل ساحة الوعي التاريخي من الجزيرة العربية (مهبط الوحي) إلى الشام . معقل الفتوح وهي مؤسسة على الأداء ، لكن بشكل مشخص .

والحديث عن الشام مركزاً للتاريخ كأنه يؤسس للتاريخية القومية من زمن انطلاق الفتوحات وتكوين الدولة الدينية . وقد فصل الحديث في الموضوع ذاته وهو يغني الجلاء " ١٩٤٦ " ويعده استمراراً لتاريخ عريق .

بنت مروان اصطفاها ربها	....
هي في غسان بأس وندى	وهي في الإسلام فتح وبلاء
أيها الدنيا أرشفي من كأسنا	إن عطر الشام من عطر السماء
واعذروا عدناً في غيرتها	إنها والشام في الحسن سواء
آل مروان جلال وندى	وبنو العباس هدي وضياء

مثل هذه الرؤيا للتاريخ – والتي كانت دولة الخلافة في الشام مركزاً له – ... تزيح ثقافتين ، ثقافة العصر العثماني / لحظة ادعائه تمثيل الإرث الإسلامي /، وتزيح ثقافة الغرب بنسقيها ، الاستعلائي الذي جاء مع التوجه الاستعماري ، والتنويري ، الذي جاء مع النخبة المثقفة التي تلقت علوم الغرب فلسفياً وتقنياً[١٢]. " هذه النخبة تشكلت من أصول طبقية إقطاعية استطاعت تعليم أبنائها ، ومن هذه الفئة تكون المثقفون العرب الأوائل الذين دعوا إلى تحرير الأقطار العربية من المركزية العثمانية ومنهم تشكلت الأندية والأحزاب والجمعيات في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ، وقيادة ما سمي حينها (بالثورة

العربية ١٩١٦) توسعت هذه الفئة في عشرينات القرن وستيناته ومع نمو البرجوازية وتوسع المدن وحاجاتها إلى الكوادر الوظيفية ، بعد هذا تشكلت من مصادر مختلفة ".

إن تطور الفكر السياسي في ثلاثينيات القرن في سورية مدين لهذه النخبة التي قدمت فن المقالة والقصة ، وعلى أساس الرومانتيكية تقدم الشعر الحديث في الخمسينات ... أيضاً كان للنخبة المذكورة دور في تحرير الصحافة ومن خلال إطلالتها على الفرنسية إذ ساهمت في الترجمة والنشر .

أمام هذه الوضعية تبدو مهمة (الشعرية) لدى بدوي الجبل مهمة مركبة . وقد ارتأى من خلال خطابه الفني أن النهضة والمواجهة لا يتمان بالتماسهما من الخارج إنما بإعادة التجربة أو باستعادة اللحظة التاريخية التي تم البدء منها .... وهذا ما يسمح لنا أن نرى حرصه على مخاطبة الجماهير (بالمركب) الديني والقومي ... يقول غوستاف لوبون: "عندما تخضع شعوب من الأصل الإثني نفسه أو تنتمي إلى أصول مختلفة ولكن غير متباعدة العقائد والمؤسسات والقوانين نفسها طيلة قرون عديدة فإنها تشكل عندئذ ما كنت دعوته ... (... بالعرق) التاريخي وعندئذ يمتلك هذا العرق نظاماً أخلاقياً وحتى دينياً سياسياً مركباً من مجموعة المواضيع والأفكار والعواطف المشتركة "(١٣).

الخطاب الشعري عند البدوي مركب دائماً ، من الإحساس بقوة التاريخ (دولة الخلافة) ومن الإحساس بقوة العقيدة .. الإسلامية . ومن البلاغة الشعرية التي بناها على معرفة غير اعتيادية باللغة ومدارج القول بناء عزّ نظيره حتى عند شعراء العصر العباسي الأول وهي ظاهرة على أديم إنتاجه الشعري منذ البواكير وحتى نهاية الستينات ، ولعل هذا عائد إلى استعادة ذلك العصر استعادة على مستويات مختلفة ليست فقط كحال ثقافية إنما كحالة روحية ، ويمكننا تتبع هذه الظاهرة في عالمه

الداخلي (التاريخ ، الدين واللغة) الذي استعلى على عالمه الخارجي (الواقع ، السياسة والموضوع الشعري).

والاستعلاء عائد إلى الخصب الروحي الذي أمَد شاعريته بخيال يرتد مداه إلى ثلاثة عشر قرناً من التواصل بين اللغة الشعرية والثقافة الإسلامية .

عروبتي فوق فرق الشمس ساخرةً	من لوْم ما زور الواشي وما سردا
وكيف أعنو الجبار وقد ملكت	يمينيَ القمرين الشعر والصيدا
إن الكرامة صاغها الإسلام فانسكبت	توزع النور والنعماء والرشدا
وقد ضم هذا الثرى من صيدها مزقا	إرث الفتوح ومن مرانها قصدا[14]

كأي قصيدة سابقة لا يفصل بين العروبة والإسلام ، وهو إذ يؤكد على الاستقلالية فإنما يجدها مشخصة الحقوق في الشريعة الإسلامية وكاملة الاستحقاق في مغامرة الفتوح التي أسست لتاريخ متفرد .

لقد أدرك شعر الإحياء دور الشعر الحماسي في تحريض الجماهير ؛ إذ كانت تعيش فرحة الإنجاز بالانفصال عن الدولة العثمانية ، وقد أخذ التحريض الشعري في هذا الطور المنحى العروبي ، وأدرك الشعر الحماسي أيضاً دور القصيدة في مواجهة أوروبا المسيحية والجماهير تتأمل الاستقلال بمعنييه السياسي والروحي .

ولكن هل أراد البدوي كشاعر فرد وكشاعر ينتمي إلى ثقافة النهضة تحريك الجماهير في وجه سلطة ما ؟، أم أراد تحريك الجماهير باتجاه الماضي ؟. مركز القوة التاريخ ...

من الواضح أن معارضة السلطة عنده أمر لا يشغل إلا جزءاً من تجربته الحياتية أو جزءاً من إنتاجه الشعري المحكم ، لكن الهاجس الأساسي الذي يلحظ عنده هو إغراء الجماهير بسحر التاريخ ؛ وهذا فعل

المعارضة (مقاومة للحاضر) الذي لم يعد صافياً . لهذا ألح البدوي – على اختلاف موضوعاته الشعرية – على الكوامن المميزة والثابتة للعرق ؛ فإذا ما استُنهضت مربوطة بالبنية الثقافية الإسلامية أدركت الأمة كحال جمعية خلاصها المثالي .

تجلى هذا في معظم الموضوعات الشعرية ، ولكنه في المراثي أظهر وأبينُ وربما عاد الأمر إلى تجانس فعل الموت عند الشخصية المرثية ، وفكرة الموت التي رآها الشاعر في إزاحة الأمة عن موقعها ، وعليه فإن إلحاح الشاعر المستمر على استعادة النموذج الحضاري العربي الإسلامي يفسر سحره بسلطة النموذجين ، الشعرية العربية ، الدولة السياسية ... وقد ذكر في تأبين الملك غازي " ١٩٣٩ " بضرورة الاستعادة ودعا صراحة إلى بناء الحاضر على نمذجة الماضي :

إيه دنيا الرشيد تفنى الحضارات وتبقى دنيا الرشيد
صور للقديم وضاء زوقتها رؤى الخيال الشرود
صور للقديم تعرضها الدنيا ضياءً وروعةً في الجديد

يفيض النص دائماً عند البدوي بخصب البداوة ، لا كنمط حضاري وإنما كنمط عرقي .../ البداوة الصحراء / ليست مجتمعاً ومكاناً بل هما خصائص عرق ، أخصب بالرسالة وثقافتها ، والموقف هذا مقاربة واضحة من موقف المتنبي في احترام نمط البداوة الذي فضله على النمط الحضري وقتئذ وهو يشير إلى التمسك بالأصل مخافة الخلل الذي يُحدثه الدخيل :

ما أوجه الحضر المستحسنات به كأوجه البدويات الرعابيب
حسن الحضارة مجلوب بتطرية وفي البداوة حسن غير مجلوب(١٥)

لم يقرن المتنبي النمط البدوي كظاهرة اجتماعية عربية بالخصب الإسلامي ... ولعها ردة فعل على الشعوب الإسلامية التي وفدت

إلىالمجتمع العربي في ظل دولة الخلافة (٦٤١ - ١٢٥٨) البداوة عند البدوي صورة مضيئة للحرية الفنية التي أراد الشاعر إحياءها لتكون صورة الحرية السياسية ، لكن الشاعرين يبتعدان عن الحسن بن هانىء (أبو نواس) في الرؤيا السياسية . فقد قصر معظم شعره على مهاجمة البداوة كنمط اجتماعي واستعان بالتجربة الفارسية كنموذج في الحضارة بديل وماثل للعيان . ولعل الموضوع عائد إلى القرنين الثاني والثالث الهجريين ، إذ كانا قد شهدا مفاعلةً حضارية ومثاقفةً نظرية ، بين شعوب دولة الخلافة ، وقد شهدت الدولة الإسلامية في الفترة المذكورة امتداداً فريداً في أمم العصر الوسيط (٤٧٦ - ١٥٢٥) الأمر الذي حدا بأبي نواس إلى أن يجهر بمخاصمة البداوة وبمواصلة الحضارة .

تبدو أهمية المكان عند شعراء النهضة أبينُ منها عند جيل سبقهم أو يتلوهم ؛ ومن الواضح أن الأمر يعود إلى طبيعة المواجهة مع المرحلة الكولونيالية التي دفعت بجيوشها لامتلاك المكان الآخر ، وقبل التحرك العسكري كان كتابها وأدباؤها قد هيئوا لمثل هذا الامتلاك فشكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦) WILIAM SHAKEWSPEARE كان قد قام باستعارة المكان الآخر في مسرحياته (إيطاليا .. مصر .. المغرب ..)؛ أدان من خلالها المجتمعات غير الإنجليزية وأسس لأوهام الرجل الأبيض في خارج الجزر البريطانية ومن بعده تابع جون ويبستر JOHN WEBSTER وكتب مسرحية دوقة / مالفي / THE DUCHESS OF MALFI التي تحدث فيها عن مفاسد البلاط الإنجليزي وضرورة استعارة المكان الآخر ، وهي تشير إلى الحلم بالبعدين . الفردي والإمبريالي ؛ ولكن أكبر وثيقة تدل على استعارة المكان الآخر مشيرةً إلى البعد الاقتصادي للمرحلة الكولونيالية ، هي رواية (روبنسون كروزو) (١٦٢٥ - ١٦٠٣) ROBINSON CRUSOE للإنجليزي / دانييل ديفو / DANIEL DEFOE فالجزيرة في الرواية مهجورة تحتوي على الثروات

كلها ، التي تنتظر الرجل الأبيض لاستغلالها وتنبىء الرواية بأن أبناءها الأصليين ليسوا مؤهلين معرفياً وحضارياً لاستغلالها ، لذلك ما عليهم إلا أن يشكروا الرجل الأبيض الذي علمهم اللغة وأعطاهم الخبرة ... ثم قدم لهم المسيحية نعمةً ... كبديل عن نعم الأرض .

من موقع الحس التاريخي المغاير للحس التاريخي الغربي . أقدم البدوي كغيره من شعراء النهضة العربية على التمسك بالمكان (الجزيرة، الشام ، العراق). ولكن ظاهرة استعادة الزمان هي الغالبة فالمكان ممتلك لكن الزمان يفلت من ربقة القيد ومحاولة استعادته جزء من محاولة مستمرة لاستعادة التجربة التاريخية .. وامتداح الزمان بدعة جديدة عند البدوي ؛ فالشاعر العربي شكا الزمان وخاصة في مقدمات المطولات وبلغ أوجه لدى المتنبي إذ بلغ الاغتراب عنده حد القطيعة مع العصر القائم ... لكنما البدوي ينظر إلى الزمان / التاريخ / على أنه العد المخلص لأن الزمان مشخص بأنجح التجارب .

من المكان والزمان إلى ضغط الرموز البشرية :

الأسلوبية الفنية لديه مرتبطة بعلاقة مسبقة بينه وبين ممدوحيه (أحياء وأمواتاً) ؛ وهو يتعامل معهم على أنهم رموز فرضها العصر وليسوا في قناعته كما يبدو رموزاً تاريخيين ... وقد قرب المسافة بين بُعدهم عن الموقع التاريخي الذي يريده لممدوحيه أو مرثييه وبين قربهم إلى نفسه أمران : الرابطة الخاصة بينه وبينهم أولاً وشاعريته المستعلية في سعي منها لتبرئة الشاعر من تعامله مع الرموز الضعيفة ؛ ولتحرر الشاعر من محدودية الشخصية الممدوحة ثانياً . وهنا تمارس اللغة الكلاسيكية دور المحرر من الاغتراب الذاتي ... فمن خلال تتبعنا للديوان لم نعثر على ممدوح واحد أو مرثي واحد . استثناء مديحه للنبي الكريم ورثاءه للمعري(*)، يمكن أن يكون شخصية إشكالية أو محورية أو رجلاً

يتجاوز الشاعر نفسه كما هو معروف عند الشعرية العربية ، أو يرقى إليه ، لذلك كان يمر بهذه القصائد سريعاً على الرمز المرثي أو الممدوح ويطول الحديث عن التاريخ والمواقع . ثم يعيد صياغة مفهوم الحكم ويبني صورته المشخصة على مفارقة بين سابق جلي وحاضر من الواجب تجاوزه ... ونذكر القارىء ببعض الرموز التي رثاها أو مدحها (شكري القوتلي ، الشيخ علي كامل ، كامل مروة ، شبلي الملاط ... سعد الجابري ، إبراهيم هنانو ... فارس الخوري) .

صحيح أن هذه الرموز كان لها في حينها بعض من البريق السياسي أو الصحفي ... أو الوطني .. لكنها إذا ما رجع القارىء إلى ما قيل فيها فإنه يدرك أهمية المفارقة الحاصلة . ويبدو هذا مفسراً من إحساس الشاعر بالاغتراب رغم امتداح الصحافة له (لبنان ومصر) بشاعر العربية ، ورغم ارتقائه النيابة والوزارة غير مرة إلا أنه ظل مغترباً ؛ فالزمن القائم حوله زمن خارجي ، وربما كان هذا عائداً إلى الوفاء كظاهرة ميزت الشاعر بعلاقاته الاجتماعية والعقيدية وميزت شعره بالاستمرار على النموذج ، وقد فتحت له دينامية النمط أفقاً يتجاوز به مستوى الرموز إلى الحديث عن التاريخ لتوسيع تحرره الذاتي ، فالشكل الجمالي يسمح بإزاحة الشروط الواقعية الحاكمة للفرد ليتمكن من تعزيز الإنسان الفرد المكثف بذاته ...

ففي مطولته خمرة الأحزان / ١٩٦١ / التي رثى بها الشاعر اللبناني المغمور شبلي الملاط . يبدي تركزاً حول الذات الفردية وآخر حول الذات القومية (لغة ، تاريخ) مغايراً لطبيعة الشاعر المعاصر ومفارقاً أفق " الإحياء " كجيل من الشعراء بدأ مع محمود سامي البارودي وانتهى بالشاعر نفسه ... هذا التركيز يبدو لنا حالاً من إعادة الحسبان لنفسه شاعراً أمام الوضعية الراهنة التي أعفته من موقعه السياسي المباشر .

لا الحزن خمرة أحزانه ولا الحسد ... من جوهر ... صيغ الشاعر الفرد
ظمئت والشمس من كبر ومن أنف ... ورحت والشمس لا نعنو ولا نرد
للشعر والشمس هذا الكون لا عدد ... يطغى على النور في الدنيا ولا عدد
أين الذوائب من قومي وما اقتحموا ... من الفتوح وما حلوا وما عقدوا
لم يخذلوا لغة القرآن أمّهمُ ... وكيف يخذل قرب كفه العضد

إيديولوجية الشاعر إذاً ... بنية مشتركة بين تعاليم الإسلام وتقاليد العربية ... في النثر والبلاغة الشعرية ، العودة إلى المكان هو إعادة الحسبان للعصر الروحي وإفلاس من الرموز التي استهلكت مدائحه ومراثيه ... فالشام والصحراء رمزان للعذرية لا يأتي عليهما البلى ولا يأكل منهما الدهر .

تطوحني الأسفار شرقاً ومغرباً ... ولكن قلبي بالشآم مقيم
وأسمع نجواها على غير رؤية ... كأني على طور الجلال (كليم)
تشابهت السمراء والدهر شيمةً ... كلا القادرين القاهرين ظلوم
وفي كل أيك لي على الشام منسك ... وفي كل دوح ....[١٦]

وهذا بالقدر الذي تبدوان فيه مؤشراً على الارتباط والتمسك بالتاريخ ، هما أيضاً أداتان للوفاء يوظفهما الشاعر إذا أراد امتداح الذات وكثيراً ما لجأ إلى امتداح نفسه وهي - ثانية - طريقة في الهجاء ، هجاء الواقع . أي الاكتفاء بـ (الأنا) رفض للآخرين ... وامتداحه يتركز حول ظاهرتي الولاء والوفاء . الولاء لمعتقداته في الدين والسياسة :

ويارب درب في الحياة سلكته ... وما حدت عنه لو عرفت المغيبا[١٧]

كما يتركز على الاعتداد بالذات العارفة التي تبدو مؤشرات الثقة والاستعلاء أهم ميزاتها وخاصة فيما يهم تجربته الروحية وقراءته للتاريخ وربما تفرد عن غيره من الأدباء المبدعين في وحدة الشخصية فمنذ بواكيره خطا بثبات على إتقان المغامرة الفنية وبثبات آخر في المغامرة السياسية . ومن المؤكد أن الأمر عائد إلى تكوينه الديني

والثقافي اللذين لا يحتاجان إلى إعادة نظر ، وقد أظهر الوفاء لرفاق الطريق . الذين سبق أن مدحهم لكنه آثر ألا يهجوهم بشكل مباشر إنما امتدح نفسه وحجبه عنهم . والوفاء عنده راسم من رواسم الاستقرار المذهبي ، الإيمان المطلق والصدق فنياً وواقعياً ... الذي أراده بديلاً عن المبالغات الشعرية التي صال بها وجال على المراثي والمماديح .

وقد بلغ من اعتزاز الشاعر بنظرته إلى الإنسان العربي أن أكبره عن الهزيمة التي لحقت به عام " ١٩٦٧ " وحمل مسؤوليتها الحكام وعدها هزيمة أنظمة لا هزيمة أمة ... يقول :

كبرياء الصحراء مرغها الذل فغاب الضحى وغاب الزئير
جبن القادة الكبار وفروا ويكى للفرار جيش جسور
هُـزم الحاكمون والشعب في الأصفاد ، فالحكم وحده المكسور

هذا الموقف يمثل انسجاماً مع إيديولوجية الشاعر المبنية على إعفاء التاريخ العربي من الهزيمة وعلى حسبانه فوق الشبهات ... من موقع قناعته الراسخة أن الأزمة كامنة في السلطة السياسية العربية وحدها .

لقد وقع في هذا التفسير الشعراء جميعهم ، وكثير من المؤسسات السياسية كالأحزاب القومية واليسارية ... إذ لم تقم بإعادة النظر في الموروث السياسي والتاريخي تحت ضغط عدائها للسلطات السياسية . وواقع الأمر - كما نراه - عكسي تماماً . فالهزيمة هي هزيمة ثقافية قبل أن تكون عسكرية مشخصة بالأنظمة الحاكمة ... وهي تشبه تماماً هزيمة المماليك أمام السلطان سليم الأول " ١٥١٦ " وهزيمة السلطة العثمانية نفسها أمام نابليون " ١٧٩٨ "؛ إذ فوجيء رجال الأزهر أن المجمع العلمي الذي صحب نابليون أعلم بمصر من أبنائها ؛ وقد حمل معهم مطبعة تكتب تعاليم دينهم الحنيف ... لكننا ومن موقع معاينة المتن الشعري لما بعد " ١٩٦٧ " نجد في هذه الإحالة من عدم الاعتراف

بالنكسة إلى امتداح التاريخ ... حالاً صحية ... فالتاريخ يشفي من الحاضر لكن ليس على طريقة الشعراء ... فهذه مهمة أثقل من أن تنهض بها تقاليد القصيدة العربية بنسقيها ، الكلاسيكية والحديثة ... لقد حاولت الرواية العربية أن تحمل هذا الهم وهي تستعين بالمنهجية العقلانية ، ولعل رواية عبدالرحمن منيف (حين تركنا الجسر) بداية الطريق للنثر العربي الحديث في مهمة النقد التاريخي . إلى جانب المفكرين – على اختلاف مناهجهم – في إعادة طرح الإرث المعرفي – روحياً وثقافياً – للدرس المنهجي في محاولة لبناء عقل عربي آخر ؛ يغادر موقع الانبهار والامتثال إلى موقع الإبداع والتفرد .

الهوامش

١ – الشوقيات + ديوان الأخطل .

٢ – ديوان الشاعر " بدوي الجبل "، الكعبة الزهراء ، ص ٦١ .

٣ – ديوان الشاعر " بدوي الجبل "، جلونا الفاتحين . ص ١١٤ .

٤ – ديوان الشاعر " بدوي الجبل "، جلونا الفاتحين . ص ١١٤ .

٥ – تتويج الملك فيصل ١٩٥٣ ، يا وحشة الثأر . ص ١٢٨ .

٦ – الثابت والمتحول ، بحث في ثلاثة أجزاء عن دار العودة ، بيروت ١٩٨٠ في الإبداع والإتباع عند العرب .

٧ – د. طيب التيزيني ، دراسات فلسفية في الشرق القديم ، جامعة دمشق ١٩٨٧ . ص ١٠٠ .

٨ – من قصيدة الكعبة الزهراء .

٩ – ديوان الشاعر – قصيدة تحية للملك الحسين بن علي ١٩٢٣ ص ٤٨٥ .

١٠ – نورثروب فراي ، نظرية الأساطير في النقد الأدبي ، ترجمة حنا عبود ، دار المعارف ، حمص ، سوريا ، ١٩٨٧ . ص ١٧ .

١١ – سيكولوجيا الجماهير ، غوستاف لوبون ١٨٩٥ ، ترجمة هاشم صالح ١٩٩١ . ص ٧٥ . دار الساقي بيروت .

١٢ – جلال فاروق الشريف ، الموقف الأدبي ، أيلول ١٩٧٩ ، سوريا ، دمشق ، ص ٨ – ٩ .

١٣ – سيكولوجيا الجماهير ، مصدر سابق ، الفصل الثالث .

١٤ – ديوان الشاعر ، قصيدة عاد الغريب ، ص ١١٧ .

١٥ – ديوان المتنبي ، شرح العكبري ، الجزء الأول ، ص ١٥٩ .

(*) في الذكرى الألف للمعري .

١٦ – ديوان الشاعر ، قصيدة حنين الغريب ، عام ١٩٦٢ ، ص ١٨٠ .

١٧ – ديوان الشاعر ، قصيدة البلبل الغريب ، ص ١٥٨ .

* * *

سر الكتابة أو الخروج من القلب والوصول إليه

علي الشدوي

في يوم ما قرر منصور الخريجي كتابة سيرته الذاتية لأبنائه والمقربين منه وبعد عام كامل[١] كتب مقدمة الطبعة الثانية مستحضرا أبناءه وأقاربه ومضيفاً حلماً اشتط به ولم يكن يتوقعه. كان حلماً إيجابياً يتمثل في الحفاوة التي لقيها الكتاب ، كما كان حلماً مدهشاً ومحيراً ولكنه سرعان ما اكتشف الحكمة التي يخبؤها حلم الاستقبال الحافل لسيرته عندما أكد هذا (الكتاب ، السيرة) الحكمة التي تقول : ما يخرج من القلب يصل إلى القلب (مقدمة ط ٢) وكأنما الخريجي بهذه الحكمة يستحضر إريش فروم في تمهيد كتابه عن لغة الأحلام أن " القدرة على الدهش هي بداية كل حكمة "[٢].

كان علينا أن نضيف آنفا أن الخروج من القلب والوصول إليه لن يتم بمجرد الكتابة أو امتلاك الثقافة الرفيعة وإنما يتم بشيء آخر عبر عنه الخريجي بقوله " مجرد الالتزام بشيء من الصدق والصراحة البسيطة في سرد الأحداث بأسلوب الراوي "، (مقدمة ط ٢) وكان من نتيجة هذا الالتزام بـ " الصدق والصراحة والبساطة والسرد "، ذلك الشعور الطاغي بالسعادة ورضى النفس لتفاعل الناس مع صدق الرواية، كما كان من نتيجة ذلك قبول الكلمة الصريحة الصادقة الخارجة من القلب . من شأن هذا القول – أيضاً أن يقربنا من " برل بك " عندما قال: " إن طرق الناس البسطاء ساحرة ، عجيبة ، عميقة ، إنهم يحركون الفكر ويشدِّدون العزم وأستطيع أن أقدر هذا الشخص من بين مليون وأستمتع بصداقته وأتأمل ملامحه بلا ملل "[٣].

كما أن من شأن عبارة " الناس مازالوا بخير " (مقدمة ط ٢) من حيث هم يتفاعلون مع صدق الرواية ويتوحدون مع المعذبين أن تقربنا إلى سيرة الخريجي المليئة بالناس في الوقت الذي تبعدنا فيه عن الخريجي (المؤلف / الموظف الكبير) وكأنما الأمر يؤول إلى قانون " كلما كان الناس أكثر بساطة كلما كانوا أقرب إلى الحياة "[٤].

نحن إذن أمام سيرة لا تشبه أي سيرة ، فعندما جلس الخريجي على مكتبه لكتابة كتابه " ما لم تقله الوظيفة " كان يجد نفسه تستحضر قول أصدقائه في الكتابة عن فترة عمله في المراسم الملكية (ص ٢٥٥)، لكن الخريجي لا يكتب عن المراسم الملكية فهناك الأجدر والأعرف بـ (أفعل التفضيل) ومن شأن (أفعل التفضيل) أن يضاف إلى ما بعده وحكمه في الإضافة (ألا يضاف إلا لما هو بعضه)[٥] وبهذا فالأجدر والأعرف اللذان يرشحهما الخريجي للكتابة يتساويان معه في انتمائهم إلى الوظيفة في المراسم الملكية .

لكن ما حدث أن الخريجي وجد نفسه لا يكتب عن حياته في المراسم الملكية[٦] بل يتركها إلى (الأجدر منه) ومن شأن (أفعل التفضيل) التي عبر بها أن تؤول بنا إلى المغايرة عن الخريجي / الموظف في المراسم الملكية ، فنحن إن أردنا التفضيل على غير الجنس نأتي بـ (مِنْ) فاصلة عن الإضافة وبتعبير الخريجي (أجدر مني وأعرف) (ص ٢٥٥)

والحالة بهذه الصفة كان على الخريجي أثناء الكتابة أن يتخلى عن وقار الوظيفة مثلما تخلى عنه ذات مرة وسافر في شاحنة لا تليق بموظف محترم مثله (ص ٢٢٦) ومن شأن هذا التخلي أن يدفعه إلى التحرر من القيود والالتزامات التي ما إن تخلى عنها حتى عاد إلى ما

قبل الوظيفة عندما كان شاباً وهي الفترة التي يتذكرها بشوق لا مثيل له قائلاً : " فلا أجمل من أن يتحرر الإنسان من القيود والإلتزامات الاجتماعية وينطلق حراً يتجول في وهاد وهضاب ويستريح تحت ظل شجرة قامت على حافة بركة ضحلة واسعة طبيعية لم تعبث بها ولم تهذبها يد إنسان " (ص ٢٧). لقد ابتدأ الخريجي هذا الشوق بحكاية مضحكة ومبكية (ص ٢٧). هذه الضحكة التي ابتدأ بها الحكاية (ص ٢٧) والإبتسامة التي أنهى بها حياته ذاتها (ص ٣٠) تنتميان إلى ما قبل الوظيفة إذ الوظيفة رسمت على وجهه حالة موازية هي (تكشيرة) طالما اتهمه بها أصدقاؤه (ص ٢٨٣) وكأنما الأمر يؤول إلى ما ركز عليه قائلا " التكشيرة نتاج المتطلبات الثلاثة التي لا غنى للعامل في المراسم عن استيفائها التحفظ ، التيقظ ، التأهل وليست هذه المتطلبات مجرد حلية بل هي جزء لا يتجزأ من حياة مسؤول المراسم لا تنفصل عنه ولا ينفصل عنها لا في نهار ولا في ليل" (ص ٢٨٣ – ٢٨٤) .

إذن تخلى الخريجي عن وقار الوظيفة وقد أحسن إلى كتابته عندما فعل ذلك ؛ فعندما تخلى عن وقار الوظيفة لم يجد حرجا من إظهار عيوبه (ص ٢٨٤) كما لم يجد حرجاً في أن يتخلى عن شعوره في أن يكون محل رعاية واهتمام (ص ١٨٠) وهو بهذا التخلي يبتعد عن التحفظ والتيقظ كما يبتعد عن التأهل فاستغنى عن هذه المتطلبات الأساسية للموظف . هنا تصبح كتابة الخريجي غير منتمية إلى (ما تقوله الوظيفة) وإنما إلى (ما لم تقله الوظيفة) .

انتماء الخريجي إلى ما قبل الوظيفة انتماء متأخر يقف على حدودها (ص ٢٨٤) وبهذا الانتماء المقارب لمدة خدمته (ص ٢٨٤) يكتشف حكمة موازية لحكمته الأولى في مقدمة الكتاب " ما يخرج من

القلب يصل إلى القلب ". هذه الحكمة المكتشفة هي " لو دامت المناصب والمراكز لغيرنا لما وصلت إلينا " (ص ٣٠٨) وهي حكمة مكنته من كتابة سيرته. الخريجي لو لم يتنبه إلى التلازم بين الحكمتين لما كتب سيرته ولما أحبها الناس. الخريجي لو لم يتخل عن وقار الوظيفة لانزوى كتابه مع كتب كثيرة تلبست الوظيفة إذ الموظف الذي يكتب ما تقوله الوظيفة يحتاج (خاصة إذا كان من كبار الموظفين) إلى إرغام (موظفيه / الموظفين) على قراءته عندما لا يقرؤه أحد.

عندما يتخلى الخريجي عن وقار الوظيفة أثناء الكتابة فإن ذلك يعني أنه لم يعد موظفاً كبيراً يحتل صلب الكتابة ومركزها ؛ وإنما يصبح إنساناً عادياً يتساوى مع الناس العاديين ، فالحب الذي يصور به الخريجي عاديّته قبل الوظيفة يصور به أيضاً الشخصيات الثانوية التي تعاملت معه (نشأة ، تربية ، دراسة ، رحلة). هذا الحب الغامر لا يصدر من الخريجي / الموظف وإنما صدر من الخريجي / الراوي . الخريجي / الراوي ينحاز إلى الناس العاديين فخرجت سيرته مملوءة بهم . والخريجي / الراوي خرج من طوق الوظيفة إلى طوق الناس وهو خروج فتن القارىء الذي ابتدأ قراءة المقدمة فلم يترك الكتاب إلا بعد أن أنهى آخر صفحة منه (الصفحة الأولى من مقدمة الطبعة الثانية).

خروج الخريجي / الراوي من طوق الوظيفة إلى طوق الناس قَلْب للمعادلة التي اختطها عندما سافر إلى مصر (ص ١٥٧). المعادلة التي ابتدأ بها كانت مشبعة بالأسئلة . لماذا ؟ ما الفرق ؟ (ص ١٥٧). لكنه أخيراً استقر على الخروج من طوق الناس إلى طوق الوظيفة معللاً ذلك الاستقرار بأن طوق الناس ثقيل بينما طوق الوظيفة مسلم به ، لكن هذا الطوق المسلم به (مع احترامه له للرعاية والعناية)، وبعد أن سبره

بشكل جيد قلبه أثناء الكتابة ، فمدة الخدمة على وشك النهاية (ص ٢٨٤) والمناقشات فيما يمكن عمله أثناء التقاعد يفضيان إلى اشتغالات لا تنبع من الوظيفة . هنا بإمكان الخريجي القيام بنشاطات منعته أعباء الوظيفة من القيام بها (ص ٣٠٧) ومن ثم فما بعد الوظيفة يشبه ما قبلها عندما يوفر امتيازاً للخريجي . إذن كتب الخريجي ما قبل الوظيفة عندما وصل إلى تخومها . تخوم الوظيفة إيذان بأن الكتابة هي ما يمكن أن يشتغل بها بعدما منعته الوظيفة زمناً من الاشتغال بها . بهذه الفكرة نحن أمام كتابة أشبه ما تكون بالرواية من حيث إن حياة الخريجي تبدو مثل حكاية / قصة يرويها للآخرين من حيث تطابق ما قبل الوظيفة مع ما بعدها . حياة الخريجي قبل الوظيفة اتخذت طابع الرواية المسرودة كما أن حياة الخريجي بعد الوظيفة يمكن أن تكون قابلة للسرد وهذا ما يمكن تخمينه*.

" العنوان يعلو النص ويمنحه النور اللازم لتتبعه "[٧] وفي حالة العنوان الذي اختاره الخريجي لسيرته (ما لم تقله الوظيفة . صفحات من حياتي) يتعين نوع محدد من الحياة (ما قبل الوظيفة) . هذا النوع يمثل بعضاً من حياته (مِنْ : تفيد التبعيض) يستحق التسجيل . الخريجي بهذا التعيين يومىء إلى نص يشبه الرواية إذ الرواية فيها شيء من الذات تشعله الذاكرة الشخصية للكاتب بزيت الطفولة أو الشباب ، لكن العنوان الذي اختاره ينظر إلى جهة متعارضة مع الوظيفة من حيث إن (ما لم تقله الوظيفة) هو قول الخريجي / الراوي لا الخريجي / الموظف ؛ وهذا أفضى إلى شيئين أولهما أن الخريجي / الراوي معبأ بالشوق والحنين لتسجيل لمحات من حياة إنسان عادي فارق وقار الوظيفة وآثر عاديته . ثانيهما أن الخريجي / الراوي لم يعد موظفاً كبيراً يشعر بسعادة غامرة

عندما يكون محل رعاية واهتمام (ص ١٦٤) . في المقابل يشير العنوان إلى الوظيفة في كونها تقول شيئاً آخر تمارس به توقعات الدور الاجتماعي المناط بها. العادة أن يكون الكاتب / الموظف (خاصة إذا كان من كبار الموظفين) منسلخاً عن الكثرة الملتصقة بالحياة كما أن مواقفه من الحياة مواقف الموظف الكبير الذي يمد جذوره داخل المؤسسة التي ينتمي إليها فينفصم ارتباطه بالوجود الخارجي وتشكل الوظيفة عبئاً يؤجل معه كل نشاطاته ، فما يزدحم على طرف قلم الكاتب / الموظف تمليه أعباء الوظيفة وفي هذه الحالة تؤول الكتابة إلى اجترار الوظيفة وتصبح الكتابة محاصرة بهذا الاجترار فتبدو مهزومة ومنطفئة . الخريجي لكي يخرج من هذا المأزق اختار أن يقول (ما لم تقله الوظيفة).

كان من الممكن أن يقف العنوان عند حدود ما قلناه أعلاه لكن الخريجي يسعى في كتابته إلى جعل القارىء رابحاً لا خاسراً إذ جاء العنوان مليئاً بالوعود (ما لم تقله الوظيفة) كما جاء مثقلاً بالذكريات (صفحات من حياتي) ومن شأن هذين أن يدفعا القارىء العادي - الذي يكد ويكافح ويعرق ليهيىء لنفسه وأهله مستوى من المعيشة يتساوى به مع جاره ومع الآخرين (مقدمة ط ١) - إلى أن ينصت ويتقصى حياة موظف كبير تخلى عن وقار الوظيفة ووعد بأن يربح القارىء العادي من خلال الكتابة بصدق وحب وبساطة ليقول : صدق الكتابة وطيبتها ونقاؤها لا يمكن أن تظهر إلا مع الناس البسطاء . الناس الذين لا يمثلون أي قوة ؛ وأن الكتابة التي تقوم على هؤلاء البسطاء لابد أن تبقى في الذاكرة . عظمة الكتابة وصدقها يأتيان من تقاليد حياة البسطاء فطرق حياتهم ساحرة وعجيبة وعميقة .

إن الانطباع الذي يحتفظ به القارىء بعد أن يكمل قراءة الكتاب هو أن البسطاء سادة الناس وأن الكتابة عنهم هو حبر الكتابة الحقيقي وأن ما عبر عنه عبدالقدوس الأنصاري بـ " الجماء الغفير "[٨] هو ما يعطي الكتابة سحرها . الخريجي عندما كتب ما قبل الوظيفة لا يعارك الحياة لوحده مكشراً (حالةُ في الوظيفة) وإنما يحيط به الناس يتحسسونه ويندفعون معه بعزم لا يلين جادين كل الجد يحرقون دماء قلوبهم من أجل إسعاد بعضهم بعضاً . يخوضون معه أحياناً غمار عواطف متطرفة فيبدون أشبه بالنهر الذي يرويه ويسعده . صحيح أنه نهر يسوق الناس إلى مصائرهم عندما يتقلبون على سطحه مندفعين نحو النهاية ولكنه نهر – أقل ما تقول عنه – يشبه الحياة إلى حد كبير (ص ٥١) . هذا النهر / الحياة هو حياة الناس العاديين المتعارفين المتحابين الرائحين الجائين (ص ٦٧) الذين يمتلىء بهم الكتاب فبدا مفعماً بالحياة، مليئاً بالبسطاء الذين يستثيرون حياتهم من دون تعقيد . يكرهون أحياناً ويحبون كثيراً وعندما يحبون يرعون الحب كغرسة صغيرة يتعهدونها حتى تصبح شجرة كبيرة وارفة الظلال (ص ٦٨) وبهذه الشجرة الكبيرة الوارفة الظلال بدت حياة الخريجي / الراوي مزدحمة بالناس وقريبة من الحياة فاختفى الخريجي / الموظف الذي يخضع لقانون صارم ونظام يتحكم فيه (ص ٦٧).

على هذه الخلفية التي قلناها يبدو كتاب الخريجي وليداً لحلم الاقتراب من الناس البسطاء إذ حبس نفسه في الراوي وحبس معه كتابته وأوقفها على أولئك ، ويبدو لي أن الخريجي جاهد نفسه كثيراً عندما أخذ على نفسه ألا يعقد مقارنة بين جيلين / عصرين[**] بل يسجل حياة إنسان عاش في زمنين مختلفين أحدهما زمن ما قبل الوظيفة . ما

يهمنا هنا أن الخليجي عبر عن حياته (قبل الوظيفة) بـ (إنسان)(***) والتعبير بهذا يستدعي من الأسماء الموصولة (مَن) على نحو يخبرنا فيه سيبويه نقلاً عن الخليل (الكتاب جـ ٢/١٠٥) . لكن ما حدث أن (ما) – الاسم الموصول – تسلل وتعلق بالعنوان بدلاً من الاسم الموصول (مَنْ) . الاسم الموصول (ما) فرض نفسه فلم يجد الخريجي بداً من استخدامه ومنحه حيزاً كبيراً من الكتابة . لنقف قليلاً عند هذه الفكرة .

مبدئياً يبدو لزوم احتياج الاسم الموصول (ما) إلى جملة الصلة التي تتم معناه باعثاً لاحتياج نتذكره ؛ يعود بنا إلى التلازم الذي يورده سيبويه (جـ ٢/١٠٧) بين جملة الصلة – لم تقله الوظيفة في عنوان الخريجي – وبين " الجماء الغفير " في مقدمة عبدالقدوس الأنصاري لروايته . هذا التلازم يورده سيبويه فيما (يكون الاسم فيه بمنزلة الذي في المعرفة) . سيبويه يستدعي بيتين من الشعر ليأخذهما بعين الاعتبار عندما يدرس احتياج (مَنْ) و (ما) إلى الصلة ثم يعرج على عبارات يستخدمها من قبيل (مَنْ أعرف) ؛ و(مَنْ لا أعرف) ؛ و(ما عندي) وبعد تفحُّص لكل ما قدمه يقول : " ومثل هذا الجماء الغفير فالغفير وصف لازم وهو توكيد لأن الجماء الغفير مَثَل فلزم الغفير كما لزم (ما) في قولك إنك ما وخيراً ". قد يكون لجوء سيبويه إلى التمثيل – مثل ذلك – بالجماء الغفير قد أملته ضرورة تعليمية لكن ما ينبغي التركيز عليه هنا أن المثل يتألف من مقال وموقف – مقام – والموقف الذي يقدم فيه سيبويه المثل يتمثل في موقف الحشو فهو يسمى جملة الصلة حشواً وهي تسمية جعلت "ابن يعيش " يتفنن في إعادتها من مجال (اللغة / الإصطلاح) إلى مجال (اللغة / الكلام) عندما يستحضر مقامها الأصلي قائلاً " ومنه فلان من حشو بني فلان أي من أتباعهم وليس من أصلابهم " (المفصل جـ

١٤١/١٣) . ابن يعيش بهذا الاستحضار يعيد الحشو - جملة الصلة - إلى ما قبل النقل الإصطلاحي / النقل المعرفي كما يطلق عليه القدماء .

نحن إذن أمام حشو أعاده ابن يعيش إلى ما قبل النقل الإصطلاحي مثلما نحن أمام حشو أعادته الوظيفة إلى ما قبلها . هناك قرابة واضحة إذ النقل الإصطلاحي يضفي القيمة على كلمة تكاد تكون غير معروفة[٩]. دلالة الكلمة المرتبطة بالمركز تنتقل إلى الهامش . في المقابل هناك حشو أعادته الوظيفة إلى ما قبلها . كلا الحشوين (ما قبل النقل الإصطلاحي) (ما قبل الوظيفة) يتعلقان بالتهميش لـ (بني فلان) عند ابن يعيش ولـ (الوظيفة) عند الخريجي .

بهذا الفهم نكون اقتربنا من (المركز / الهامش) في صورة مبسطة تتجاهل الأبعاد المعرفية والتاريخية والأيديولوجية . لقد آثرت هذا التعامل البسيط لأن وجهتي لا تتعلق بالتعريف النظري بهما بقدر ما تتعلق بخطاطة بسيطة قوامها (المركز / الوظيفة). (الهامش / الجماء الغفير) على نحو يترجمه عنوان الخريجي (ما لم تقله الوظيفة). الخطاطة المبسطة تظهر في اللحظة التي تكون فيها الوظيفة رؤية وطريقة ومفهوماً ومحركاً أولا يتجلى فعلها في (الالتزام ، التقييد ، الاتباع ، المحاكاة)[١٠]. الوظيفة تقول شيئاً يمثل موانع ذاتية لضمان استمرارها في الوقت الذي نجدها مانعاً يحد من طاقة المنتمين إليها فإذا ما أراد أن يكتب منتم إليها فعليه أن يختار ما تقوله الوظيفة وفي هذه الحالة تبتعد الكتابة عن الهامش وبهذا الابتعاد تحدث الوظيفة فراغاً هائلاً في المضمون الإنساني للكتابة كما تجعل من (الهامش) منفعلاً لا فاعلاً فتصدر له المعرفة في الوقت الذي تغترب عنه .

إذا كان ذلك كذلك فإن (المركز / الوظيفة) يصدر لـ (الهامش /

الجماء الغفير) المعرفة لأنه (لا يتدبر)[11] (وصاحب ذهن غبي)[12]. الوظيفة هنا منشغلة (عن /في) الهامش بإيصال معنى واحد ورؤية واحدة " والمعنى الوحيد أو الواحد دائماً وأبداً معنى لا يمكن إلا أن يكون سلطوياً "[13]. المعنى السلطوي لا يسجل البؤس والقهر كما أنه لا يسجل الانهيار ومن ثم فالوظيفة مشتغلة بقولها وحده . وللتوضيح يمكننا إعادة صياغة ما قلناه في الخطاطة التالية :

مكونات الاشتغال ← مشغول عنه ← مشغول ← مشغول به

عنوان الكتاب ← ما ← لم تقـ ← (ـه) الوظيفة

حشـــو

لا محل لها من الإعراب

دعونا نعاود قراءة الخطاطة – أعلاه –. مبدئياً الوظيفة مشغولة عن (ما) التي قررنا أن ندعوها بما قبل الوظيفة . الوظيفة مشغولة بما تقوله لا غير . هنا ما لم تقله الوظيفة كلام ناقص . منذ البداية وهي تخبرنا أن ما يجب أن نهيىء أنفسنا لسماعه هو قولها . ما لم تقله الوظيفة لا محل له ومن ثم يجب ألا تهتم به . جملة الصلة (لم تقله الوظيفة) تسمى عند النحاة حشواً . الحشو من الكلام هو الذي لا يعتمد عليه كما أن الحشو من الناس هو رُذالتهم[14]. ما لم تقله الوظيفة كلام لا يعتمد عليه ولا يقوله إلا (ما) لا يعتمد عليه من الناس (غير الموظف) بينما ما تقوله الوظيفة هو الكلام الذي يعتمد عليه ولا يقوله إلا (مَنْ) تعتمد عليه (الموظف) . من ناحية أخرى جملة (لم تقله الوظيفة) لا محل لها من الإعراب . لا محل لها من الإعراب يعني أن الاسم المفرد لا يحل محلها بصيغة أخرى كلام خارج الوظيفة لا محل له في إعراب الموظف

ومن ثم لا يوجد اسم مفرد في الوظيفة . ماذا يعني هذا ؟ يعني أن الفرد/ الموظف يتوارى في الوظيفة ولن يتمكن من تذكر ما كان فيه (قبل الوظيفة) أو تخيل ما يؤول إليه (بعد الوظيفة) . إنه مستغرق فيها ولا يعبر في أي لحظة عن رغبته وإنما يعبر عن رغبتها . التعبير عن رغبة الوظيفة يعني أن يعتزل الفرد / الموظف رغبته ورغبات الأخرين . دعونا نستدعي وضعاً عادياً لموظف يشتغل بالكتابة ، ولنقل إنه سيكتب رواية . كيف ستكون شخصياته ؟ يوجد إجابات ممكنة لمثل هذا السؤال. أقل وأبسط ما نجيب به هو أن شخصياته لن يكونوا محكومين بوعيهم . بصيغة أخرى سيكونون موظفين عند الموظف / الكاتب ليقول على ألسنتهم ما تقوله الوظيفة (تتذكر البطل الموظف عند الموظف الكبير حامد دمنهوري)(*). إن ملامح الشخصيات لا تظهر إلا باختلاف ملامحها عن ملامح الآخرين . الاختلاف يعني رفض الشخصية أن تفنى في الوظيفة لأن من تفنى شخصيته لن يكون له ظل . وهكذا ستكون شخصيات الموظف / الروائي لا ظل لها مثلما هو لا ظل له . الأبطال بدورهم يختفون في عالم روائي تتشابه فيه الشخصيات الرئيسة مع الشخصيات الثانوية وهم يلهثون لتوصيل فكرة أو تسجيل موقف تريدهما الوظيفة . لقد أصبح غير الوظيفة وَهْماً كما أصبح إمكانية بعيدة وغامضة وهامشاً مبهماً . إنها لا إنسانية الوظيفة عندما تحرم الموظف/ الكاتب من الإحساس بالوجود الإنساني الذي يراقبه الناس في الكاتب باعتباره سمة بارزة . لقد كتب الأستاذ عابد خزندار " ولدت في مجتمع ألغى الحب من حياته وألغى بالتالي الأدب وفرض لغة واحدة . مجتمع كان يعتبر مجرد قراءة رواية أياً كانت وحتى ولو كانت من التراث جريمة لابد أن يعاقب من يقترفها أشد العقاب وأنا قد عوقبت فعلاً لأن أحد المدرسين مسكني متلبساً وأنا أقرأ رواية ماجدولين التي عربها مصطفى لطفي المنفلوطي . لم يكن من حقنا أن نحب أو أن نقرأ عن الحب ولهذا فإن جيلي وكل أبناء هذا الجيل الذين

ولدوا معي ودرسوا معي وعاشوا حتى الآن ، كل هؤلاء لم يكن فيهم أي مبدع ولهذا كتب على جيلي أن يموت دون أن يحيا حياة أخرى "[١٥].
الحب حالة إنسانية وعندما يحاربه الموظف / المدرس بهذه الطريقة فإن فراغاً هائلاً يحدث في المضمون الإنساني للكتابة وبهذا الفراغ يحدث شرخ لا يمكن تجاهله بين الكتابة وبين الواقع . على كل حال لو عدنا إلى الموظف / الكاتب سنجد خزندار يقول في موضع آخر " ذهبت إلى المكتب وأمضيت معظم النهار فيه ولكن أجواء المكتب أجواء بيروقراطية ليس فيها أي جديد وليس فيها أي إبداع أو حتى ما يحفز عليه أو حتى ما يجعلنا نفكر فيه وهذا بالضبط المطلوب أو الدور المحدد لنا . إننا ندخل في مكاتبنا عالماً مكتوباً على بوابته افعل أي شيء إلا أن تبدع"[١٦]. عابد خزندار يعمل في مؤسسة لها علاقة بالثقافة ومع ذلك يقول هذا عن الوظيفة . أعتقد أنه يقول : إن الوظيفة والإبداع لا يجتمعان لأن الوظيفة تشحن الموظف/ الكاتب برؤيتها وهو يتبنى هذه الرؤية للبعد المصلحي ويصبح ما يكتبه سلوكاً لغوياً مجتراً يتمثل الحياة هدوءاً ودعة وعفة وطهارة وإذا ما حدث غير ذلك فإنه يُقمَع ويُقصى لأن الوظيفة قول لا ترضى بغيره .

قول الوظيفة لا يكتمل إلا إذا نقلته ، إذ الوظيفة لا تنفرد بالقول وما تقوله ينبغي أن يقرأه الآخرون . بصيغة أخرى الوظيفة عندما تتخلص من قولها فإنها تعرف أن هذا هو الطريق الوحيد لامتلاكه من حيث إن قولها معرفة لا تكتمل إلا إذا نقلتها . الوظيفة تتخلص من معرفتها لكي تمتلكها والموظف هو السبيل لتخلُّص الوظيفة من معرفتها وكلما تدرج الموظف اختفت معرفته ورغباته واتسعت رغبات ومعرفة الوظيفة . بمعنى آخر ماضي الموظف يتقلص بعد أن كان واسعاً . الخريجي (ما قبل الوظيفة) كان يعيش في غرفة واحدة وكان يتخيلها

واسعة جداً وعندما أصبح موظفاً زار غرفته القديمة فوجدها أصغر بمرات مما كان يتخيله " وهكذا فكما تكبر معنا تطلعاتنا وأمانينا كذلك تكبر حتى نظرتنا إلى الأشياء الحسية ، ونصبح نرى الأشياء على غير ما كنا نراها في الماضي " (ص ١٢٥) .

عندما سكن الخريجي / الموظف بيتاً جديداً تقلص بيت الخريجي/ ما قبل الموظف . الغرفة الوحيدة المتسعة (أفقياً) في ذهن الخريجي / غير الموظف تقلصت في واقع الخريجي / الموظف ومعها تقلصت الألفة والمحبة التي تغمر ساكنيها . على كل حال لا يخفي الخريجي / الراوي إعجابه وتقديره لبيت العائلة الكبير في المدينة المنورة (ص ١٢٧) ؛ كما لا يخفي إعجابه بقانون الحياة غير المكتوب . أما عندما يتذكر (القريتين) في سوريا ؛ فإنه يتمنى أن تبقى حياة أهلها كما هي من دون أن يقيدوا أنفسهم بقوانين وقيود غريبة عليهم (ص ١٧٩). هنا أليس القانون المكتوب والغريب هو ما يشكل معرفة الوظيفة؟ أعتقد ذلك ولهذا يبدو الخريجي / الموظف لا إنساني وهو يعترف بذلك ضمناً . مثلاً لم يتمكن من إتقان الابتسامة على وجهه أثناء عمله (ص ٢٨٤) ؛ كما أنه لا يحسن اللغة الدبلوماسية (ص ٢٨٤) يبدو مكشراً دائماً (ص ٢٨٣) كما يبدو قلقاً ومتوتراً ومتحفظاً ومتأهباً (ص ٢٨٣) . وبعد سرد هذه الصفات يعرض السؤال التالي : كيف مكث طوال هذه السنين موظفاً ؟ ويجيب " ذلك سراً لا أعرف كنهه " (ص ٢٨٤). أعتقد أن السر الذي يبحث عنه الخريجي موجود في الصفات التي قالها عن نفسه في الوظيفة لأن الوظيفة تحتاجها . في المقابل يبدو الخريجي/ الراوي إنسانياً يسعى للظفر بالحنان والعطف (ص ٢٨٥) يقبل رأس خالته أحياناً (ص ٢٨٦) وأحياناً أخرى الكلمات العذبة تساوي عنده الدنيا وما حوت (ص ٢٨٦). هذه الإنسانية انعكست على ندرة الأعلام - بالمفهوم النحوي - في الكتاب . الآن سأؤجل هذه الفكرة إلى حين وأنتقل إلى فكرة مجاورة .

ما لم تقله الوظيفة . ما معنى قال ؟ في العنوان قال تعني الكلام كما تعني الحديث[١٧]. قال لم تعد فعلاً لازماً[١٨] كما تعودنا وإنما فعل متعد . التعدي يعني أن هناك مفعولاً . لم يعد القول لازماً لفاعله لا وحده وإنما له مفعول يشتغل فيه . هذا التعدي مدعاة لشيء ما يقع عليه الفعل وبما أن وقوع الفعل على شيء ما يعني مفعولاً به فإن قائل القول يدخل في حساباته المحل الذي يشتغل فيه قوله . إذن هناك علاقة أفقية بين (الفعل ، الفاعل ، المفعول) عندما يكون الفعل متعدياً – على مستوى اللغة – تتحول إلى علاقة عمودية على المستوى الاجتماعي (الأوامر الوظيفية تصدر من أعلى). الخريجي / الموظف الكبير لم يدر بالاً للعلاقة العمودية فلم يقل (ما قالته الوظيفة) كما أنه لم يبحث لكلامه موقعاً يشتغل فيه (أمر ، نهي ، إلخ) ومن ثم لم يتوجه بكتابه إلى الآخرين لكي يقنعهم ويخضعهم لإرادة الوظيفة . الوظيفة عندما تتكلم فإن كلامها أمر ونهي وإقناع . منصور[١٩] انتصر على قلم الوظيفة فكسره وعندما يكسر الموظف قلمه فإنه يصمت . الصمت عن الكلام في الوظيفة يفضي إلى كلام لا تهتم به[٢٠] وفي هذا يكمن سر تأثير الكتاب من حيث إن كلام الخريجي يفارق كلام الوظيفة عندما يحوله إلى منزلة أخرى ليست منزلة الكلام الوظيفي[٢١]. التفرقة بين الوظيفة وبين ما قبل الوظيفة لا تقتصر.. على المرتبة الاجتماعية (موظف كبير ، موظف ، غير موظف) وإنما تمتد إلى الكلام (كلام غير عادي وهو كلام الوظيفة) (وكلام عادي كلام ما قبل الوظيفة) لنعد مرة أخرى إلى الفكرة التي أجلناها .

من الأشياء التي تسترعي الانتباه في كتاب الخريجي ندرة الأعلام بالمفهوم النحوي . الأعلام لا تحظى إلا بتسميات عامة (ابن ، أب، أم ، أخ ، عم ، أخت ، خالة ، حماة) . ومن ثم فهي لا تستمد

شخصياتها من فرديتها وإنما من النمط الإنساني والقارىء عندما يقرأ التسميات العامة فإنه ينتقل من اسم إلى مفهوم . مثلاً عندما يقول " أذكر الآن كيف كانت تغمرني السعادة عندما أقبل رأس خالتي " (ص ٢٨٦) أو " أختي الكبرى ، التي صارت بمثابة الأم بعد وفاة والدتي " (ص ٢٨٥) أو " تصبح خالتي أمي وأن تصبح حماتي أمي " (ص ٢٨٦). أقول القارىء ينتقل من التسمية العامة (أم ، والدة ، أخت كبرى ، حماة) إلى المفهوم. بصيغة أخرى ينتقل من دال (أم ... إلخ) إلى مدلول (الحب، العطف ، الحنان ... إلخ). هنا خصائص الشخصيات مستمدة مما قبل الوظيفة إذ الوظيفة لا تعترف بهذا . ما تعترف به الوظيفة هو الحزم والانضباط الذي يتجسد في تكشيرة الموظف والخريجي اعترف بذلك . الكلام غير العادي - كلام الوظيفة - يحتاج إلى أن يميل إلى مواقف الانضباط والحزم . إنه لا يعترف بالإنسانيات . تدخل الوظيفة من الباب فتخرج الإنسانية من باب آخر !.. مثلما يدخل الموظف الكبير منزلا فيخلي غير الموظف المكان له . إنه المركز والهامش يطلان برأسيهما مرة أخرى .

بقي لنا أن نقف على نقطة أخيرة . العنوان يقدم لنا إمكانات إعرابية تجد لها مرجعاً في كتب النحو وبالتحديد في باب الاشتغال وفي هذه النقطة لا أخفي القارىء عدم سعادتي بالعودة إلى تلك التعقيدات[٢٢] وأتمنى من القارىء بألا يسيء فهمي . ما أريد قوله إن الوقوف على تلك الإمكانات يبعث على الدوار خاصة عندما يعتبرها القارىء ، من نوع القواعد الملزمة لكن بالرغم من الدوار سأقبل التقيد بها دون أن أجعلها تحد من مبادرتي وسأعرب (ما) في العنوان على النحو التالي : اسم موصول بمعنى الذي في محل رفع مبتدأ . المبتدأ لابد له من خبر .

سيكون مجموع كلمات الكتاب خبراً لـ (ما) . مَنْ يتـأمل فـي الإعـراب لـن يجادل في كون الكتاب كلـه خـبراً ؛ مـن حيـث إن مجمـوع كلمـات الكتـاب تشكل حكاية متكاملة تبدأ بالميلاد وتقف على عتبة الوظيفـة وما بينهما ؛ يكمن سر الكتابة عندما تخرج من القلب لتعود إليه .

الهوامش

(*) البعد المصطلحي : يقوم على وجود مؤسساتي قوامه القبول بالأمر من خلال منطق المصلحة البعد المصلحي يأتي من الشرعي الذي يعني الأمر الذي تقبل به المجموعة أو الفرد بناء على منطق معين يُرتضى . ينظر وجيه فانوس دراسات في حركية الفكر الأدبي ، دار الفكر اللبناني من ص ٥ إلى ص ١٢ .

١ - منصور الخريجي ، ما لم تقله الوظيفة ، صفحات من حياتي ، وتاريخ مقدمة الطبعة الأولى عام ١٤١٧هـ ، وفي عام ١٤١٨هـ كتب مقدمة الطبعة الثانية وستكون الإحالة إليها داخل المتن .

٢ - إريش فروم الحكايات والأساطير والأحلام ، ص ١١ .

٣ - كبار كتاب العالم كيف يكتبون ، مترجم ، صدر عن دار المأمون ، بغداد ، ص ٥٢ .

٤ - نفسه ، ص ٥٥ .

٥ - ابن يعيش ، شرح المفصل ، الجزء الثالث من المجلد الأول ، ص ٤ .

٦ - منصور الخريجي يعمل في تاريخ كتابة هذه الدراسة نائباً لرئيس المراسم الملكية .

(*) وهذا ما حدث فقد صدر له رواية بعد هذا الكتاب .

٧ - عبدالفتاح كيليطو الغائب دراسة في مقامة للحريري دار توبقال ، ص ٢٧ .

٨ - عبدالقدوس الأنصاري ، التوأمان المقدمة ، ط ٣ ، ١٤١٥هـ ، دار مجلة المنهل .

(*) بعض الموظفين الكبار أوقف كتابته على المقارنة بين جيلين أو عصرين على سبيل المثال كتابات الدكتور عبدالعزيز الخويطر .

(**) وردت اللفظة مرتين في المقدمة . " فهذا الكتاب يسجل لمحات من حياة إنسان عادي ". " يسجل بعض لمحات من حياة إنسان ".

٩ - على سبيل المثال (الصلاة ، الزكاة ، الصوم) .

١٠ - ما بين المزدوجتين قراءة سريعة لبيانات لسان العرب عن المادة اللغوية (وظف) وتحتاج إلى وقفة خاصة يمكن أن تؤدي إلى نتائج مهمة خاصة عندما تتم مقارنة البيانات مع مقدمة (التوأمان) التي كتبها عبدالقدوس الأنصاري .

١١ - عبدالقدوس الأنصاري ، مقدمة التوأمان ، ط ١٤١٥هـ .

١٢ – نفسه .

١٣ – عابد خزندار ، قراءة في كتاب الحب .

١٤ – ابن منظور . لسان العرب . بيروت ، دار صادر ، الجزء الرابع عشر ، ص ١٨٠ .

(****) سيكون لنا دراسة مستقلة عن أثر الوظيفة على شخصيات (ثمن التضحية) لحامد دمنهوري بعنوان "سرد الوظيفة".

١٥ – عابد خزندار . قراءة في كتاب الحب . منشورات الخزندار ، ص ٩ .

١٦ – نفسه ، ص ١٢١ .

١٧ – عباس حسن ، النحو الوافي . دار المعارف ، الطبعة الرابعة الجزء الثاني ، ص ٤٦ وما بعدها .

١٨ – الفعل اللازم يكتفي بالفاعل والفعل المتعدي يحتاج إلى مفعول .

١٩ – منصور اسم مفعول للوظيفة وعندما يكسر القلم يتحول إلى ناصر لنفسه وحياته .

٢٠ – في الجلسات الترويحية يطالب الجالسون بعدم الكلام في العمل . لنستدعي وضعاً عادياً لمجموعة من الموظفين مجتمعين خارج الوظيفة ، عندما يتكلم أحدهم عن الوظيفة فإن آخرين يطلبون منه أن يخرج بالكلام عن الوظيفة ولأنني أعمل بالتدريس فإن هذا ما يحدث غالباً .

٢١ – وظيفة الكلام هو التواصل في إطار إنساني والكلام الوظيفي في إطار وظيفي مشبع بالرسميات (تعميم ، قرار ، خطاب ، تكليف) .

٢٢ – انظر النحو الوافي (مرجع سابق) الجزء الثاني ، صفحة ١٢٤ وما بعدها .

* * *

جماليات التشكيل المكاني

في «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة»

«دراسة نصية»

مراد عبدالرحمن مبروك

كثرت الدراسات التي عنيت بشعر أمل دنقل، وبخاصة ما عنى منها بالتوظيف التراثي في شعره[1]، أو الزمن الشعري عنده[2] أو الرمز والبناء في قصائده[3]، وقلت الدراسات التي عنيت بالتشكيل المكاني في القصيدة العربية المعاصرة برغم أن التشكيل المكاني يشكل ملمحاً بارزاً فيها، وبخاصة في شعر أمل دنقل حيث يمثل المكان بعداً جوهرياً في قصائده، سواء كان المكان ظاهراتياً - وهو المكان التخيلي المقترن بالصورة الشعرية - أو كان طبيعياً، وهو المقترن بمفردات الواقع الحياتي المعيش، على أن كلا منهما يقترن بالآخر ويتمم ملامحه.

وربما ترجع قلة هذه الدراسات إلى أن دراسة التشكيل المكاني ارتبطت بدراسة القصة القصيرة أو الرواية أكثر من غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى، وفي ظل تقارب الأنواع الأدبية على مستوى الرؤية أو الأداة، أصبحت الظواهر الأدبية متقاربة ومشتركة في العديد من الإبداعات الأدبية المعاصرة، لأن الواقع المعيش الذي تعبر عنه هذه الأجناس واقع مشترك يطرح هموماً مشتركة.

وهذا التقارب بدوره يجعل الأدوات النقدية - إلى حد كبير - مشتركة فلم تعد دراسة المكان في النص الأدبي المعاصر قاصرة على المكان الطبيعي أو على الأركان المحدودة بحدود معينة أو على جنس أدبي معين، لأن المكان اتسعت تشكيلاته الفنية والدلالية والميتافيزيقية الممثلة في العناصر الكونية وذلك في معظم الأجناس الأدبية، كما أن المكانية الأدبية جزء جوهري من أجزاء الصورة الأدبية.

واختيارنا لدراسة المكان، خاصة في ديوانه " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة " له ما يبرره من الناحية الفنية والموضوعية، فالمكان على مستوى البنى المفردة والمركبة يشكل ملمحاً بارزاً في الديوان، فضلاً عن أنه كتب في مرحلة الستينيات، وهي المرحلة التي شهدت ضياع المكان المتمثل في الأرض والبيت والمدينة، كما أن الشاعر شكل قيمة المكان، وجمالياته من خلال التناقضات والمفارقات القائمة في الواقع المعيش. فأصبح المكان يعبر عن الشيء ونقيضه في آن واحد، فهو يعبر عن مرارة الهزيمة والضياع، وفي الوقت نفسه يعبر عن المكان الأليف الذي يذكرنا بلحظات الطفولة - أو على حد تعبير جاستون باشلار، إنه المكان الذي نحب "(٤).

يضاف لذلك إنه لا توجد دراسة مستقلة عن بنية المكان في الصورة الشعرية عند أمل دنقل. اللهم إلا بعض الدراسات التي تناولت صورة المدينة في بعض قصائده ضمن دراسة مطولة عن الشاعر والمدينة(٥).

وقد رأينا أن دراستنا لجماليات المكان تنطلق من دراسة البنية الصغرى، أو " البنية المفردة " التي تتمثل في المفردات اللفظية للمكان مرتبطة بالبنية الصغرى للمجتمع وصولاً إلى البنية الكبرى، أو " البنية التركيبية " التي تتمثل في مجموع البنى المكانية المتتابعة في السياق الشعري مرتبطة بالبنية الكلية للمجتمع. كما أن دراستنا للمفردات اللفظية الدالة على المكان لا تدرس بمعزل عن السياق الشعري أو الصورة الشعرية. فضلاً عن أن دراسة المكان لا تقف عند المفهوم التقليدي للمكان وهو المكان " الطبيعي " فحسب بل تتجاوزه إلى المكان الخيالي أو الظاهراتي - في الصورة الشعرية - الذي يصوره خيال الشاعر " لأن القبضة التي يمسك بها الشعر وجودنا الكلي تحمل علاقة ظاهراتية لا تخطئها العين، الغزارة والعمق في القصيدة هما دائماً ظاهرة

ثنائية الرنين ورجع الصدى. فكأن القصيدة بغزارتها وخصوبتها توقظ أعماقاً جديدة في داخلنا ".

وهذه الأعماق تتضح من خلال التحام ظاهراتية الروح وظاهراتية العقل في القصيدة لأن الروح والعقل لا غنى عنهما في دراسة ظاهرة الصورة الشعرية في أدق ظلالها ومعانيها ومكوناتها، وجماليات المكان في هذه الدراسة تبحث في تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان الذي يمكننا الإمساك به من خلال التحليل العلمي الدقيق لأنماط المكان في الصور الشعرية وبذلك يصبح للمكان شقان: أحدهما واقعي والآخر تخيلي، ويأتي التخيلي وفقاً لتشكل المكان الواقعي الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط بل بكل ما في الخيال من تحيز. إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية ".

ومن ثم يتشكل المكان في الصورة الشعرية ويكون هو المكان المرجو أو الأليف الذي يحمل الشيء ونقيضه في آن واحد.

إن المكان الذي نعنيه يساوي بالدرجة الأولى الوجود أو الكينونة الحياتية فإذا كان المكان عند باشلار يتشكل من الماء والهواء والتراب والنار[٦]، وهي العناصر المادية لنظريات نشوء الكون الحدسية عنده، فإن المكان في شعر أمل دنقل يتشكل من خلال هذه العناصر، إلا أن الهواء لا يوجد بصورة بارزة بل يكاد ينعدم في الصور الشعرية للديوان، وفقدان عنصر الهواء له ضرورة فنية، ففي ظل ضياع الأرض والمدينة والبيت، وهي عناصر مكانية تساوي الكينونة الحياتية، لا يوجد متنفس للهواء، بل تنعدم الحياة بانعدام الهواء وضياع المكان ويحل الدم محل الهواء.

ومن ثم تشكلت عناصر الكون الحدسية للمكان في شعر أمل دنقل من الماء والتراب والنار والدم إلى جانب العناصر المكانية البيئية والواقعية والحياتية. وتمتزج هذه المكونات لتشكل صورة المكان الضائع أو المكان المرجو، وتعتمد هذه الدراسة على العلاقة الجدلية بين البنى الاجتماعية والتراكيب اللغوية لأن الظواهر الاجتماعية تفرض على الفرد سلوكاً لغوياً معيناً. أي إن البنية الاجتماعية تنعكس في التراكيب اللغوية التي نستعملها والعناصر اللغوية تتضافر لتشكل الفكرة أو الدلالة المطروحة.

وقد اعتمدنا على النسق الإحصائي للبنية المفردة والمركبة من خلال ربط البنية اللغوية بالبنية الاجتماعية وبرغم أن الاحصاء ليس في كل الأحوال صالحاً لأن يكون منهجاً سليماً، ولاسيما إذا كان يدوياً إلا أنه سيظل أداة معرفية تعيننا على معرفة أجزاء الوحدات الصغرى والكبرى ومدلولاتها الفنية والاجتماعية.

لذلك فهذه الدراسة تعتمد على ربط البنية اللغوية بالبنية الاجتماعية معتمدين على النسق الإحصائي لربط العملية الكمية والكيفية للبنى المكانية بالدلالة الفنية والإيحائية.

(٢)

٢ - ١

تشكلت البنية المفردة في الديوان من مجموعة من الألفاظ الدالة على المكان مثل الأبواب، الدروب، الطرقات، البيوت، الأرض، الصحراء، الجدران، النوافذ، المنزل، التراب، الغرف، الشوارع، الرمال، القصور، المقاهي، المداخل، الرماد، الحوائط، المقابر، السجون، السلالم، الميادين،

نقط الحدود ، الفنادق ، القرى ، الحقول ، المقاعد ، الوطن ، الخنادق ، الموانىء ، المصانع ، المعابد ، القناة ، الهرم ، القبو ، السقف ، المشانق ، الحمامات ، الحواجز ، الملاهي ، المعارض ، الصخور ، الشطوط ، وأسماء البلاد والمدن مثل : مصر، سوريا ، روما ، قرطاجة، القاهرة ، حلب ، دمشق ، بيزنطة ، وأخيراً الدم ، والدمع ، الماء ، البحر ، والنهر ، اللهب .

٢ - ٢

ومن هنا تتضح مجموعة من الدلالات الفنية والحياتية وهي أن عدد البنى المفردة الدالة على العناصر المكانية حوالي ست وثلاثمائة بنية مفردة، منها ست ومائتان بنية سالبة، ومائة بنية موجبة ويعني بالبنية ذات الدلالة السالبة العنصر المكاني الذي جاء في سياق شعري يدل على الدمار أو الهلاك أو الضياع، ويعني بالبنية ذات الدلالة الموجبة العنصر المكاني أو المفردة المكانية التي جاءت في سياق شعري لتدل على المكان الأليف، أو المكان الذي نحبه ونرجوه ونتطلع إلى تحقيقه أو عودته.

ومن ثم يتضح طغيان البنى السالبة على البنى الموجبة بنسبة (١:٢) تقريباً فالبنى السالبة جاءت بنسبة ٦٧,٥ من عدد البنى المكانية. والموجبة جاءت بنسبة ٣٢,٥٪ من عدد البنى المكانية، وهذا الطغيان للبنى السالبة يتوافق والتناقضات النفسية التي يعيشها الشاعر نتيجة لضياع الأرض " الأم الرحم " وهذه التناقضات النفسية تمثل صورة المكان المسلوب لدى الشاعر طاغية على المكان الأليف.

لذلك تتردد هذه الدلالة السالبة في الظهور مئات المرات، ويمكن القول : إنه لا تخلو قصيدة من الديوان من هذه البنى ذات الدلالة المكانية السالبة ، لذلك يقول في قصيدته " الأرض والجرح الذي لا ينفتح " :

" الأرض مازات بأذنيها دم من قرطها المزروع

قهقهة اللصوص تسرق هودجها .. وتتركها بلا زاد

تشد أصابع العصر المميت على الرمال

تضيع صرختها بحمحمة الخيول

الأرض ملقاة على الصحراء ظامئة"(٧)

إن الأرض فقدت جمالها عندما سلب منها جزء جوهري من تكوينها واعتمد الشاعر في رصد حركة الوعي الشعري على التذكر والخيال والحواس، فتتداعى عليه صورة المحبوبة " الأرض " بعد أن انتزع منها مصدر جمالها فأصبحت صورة المكان مشوهة، بل تمتزج صورة الأرض بالبناء لتتحقق المفارقة في الصورة الشعرية، فيشير الدم كعنصر من العناصر الكونية المكانية إلى الخصوبة عندما يمتزج بالأرض الرحم، وفي الوقت نفسه يعبر عن الهلاك والدمار، عندما تغتصب الأرض. وعلى هذه الشاكلة تأتي صورة الأرض في ثماني صور شعرية في الديوان لتعبر عن الدلالة السالبة وتأتي صورتان شعريتان تعبران عن الدلالة الموجبة(٨)، وتصبح نسبة الدلالة السالبة إلى الموجبة (٤:١).

وبدهي أن تطغى الدلالة السالبة، ففي المرحلة التي كتبت فيها قصائد الديوان من ١٩٦٢ - ١٩٦٨، شهدت انتكاسة الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية، خاصة نكسة السابع والستين التي أصابت الشباب ... بالإحباط والاكتئاب وفقدان الصدق في كل ما هو مألوف، وعندما احتل جزء من الوطن كان حتماً أن تتداعى صورة المكان المسلوب ليعبر عنه بدلالة سالبة أيضاً.

وترجع قلة الأمكنة ذات الدلالة الإيجابية إلى السبب نفسه، فبعد

ضياع المكان الممثل في البيت والأرض والمدينة، أصبح الشاعر يتطلع للمكان المرجو على مستوى الحلم، ولما كانت صورة الواقع طاغية على الصور الشعرية لأن أمل يتمثل الواقع الحاضر في كل قصائده ويصبح تطلعه لواقع جديد حلماً لم يتحقق بعد، لذلك طغت صورة المكان المسلوب على المكان الإيجابي الأليف.

وإذا كانت الدلالة السالبة للمكان وجدت في كل قصائد الديوان فإن الدلالة الموجبة لم تتحقق إلا في بعض قصائد الديوان وأهمها " بكائية ليلية "، " السويس "، " يوميات كهل صغير السن "، " أجازة فوق شاطىء البحر "، " الموت في لوحات "، "بطاقة كانت هنا "، " بكائية الليل والظهيرة "، " أشياء تحدث في الليل ". ففي هذه القصائد تتحقق جماليات التشكيل المكاني من خلال المفارقة في الصورة، وبخاصة الصورة الحلمية التي تعتمد على التذكر والخيال والحواس، ومن خلال الاسترجاع، حيث يستحضر الشاعر المكان الأليف - الذي يذكرنا بعوالم الطفولة وعلى سبيل المثال في قصيدته " السويس " - تتداعى عليه صورة المدينة بأركانها وبيوتها وحاراتها. إنها الأمكنة التي كان يشعر فيها بالألفة - وبخاصة عندما تتداعى عليه شوارع المدينة وهي تضج بالمقاهي وضوء الفجر يغمرها فتتكشف البيوت والمصانع والسفن والقناة والأوز والزوارق.

ويستمر الشاعر في استرجاع صورة المدينة التي كانت مصدرا للجمال والدفء في تسعة وعشرين سطراً شعرياً[٩]، يقول على سبيل التمثيل :

عرفت هذه المدينة الدخانية

مقهى فمقهى.. شارعاً فشارعا

رأيت فيها (اليشمك) الأسود والبراقعا

وزرت أوكار ... واللصوصية

على مقاعد المحطة الحديدية

(حين وجدت الفندق الليلي مأهولاً ؟)

وانقشع الضباب في الفجر.. فكشف البيوت والمصانعا

والسفن التي تسير في القناة كالأوز

والصائدين العائدين في الزوارق البخارية(١٠)

إن الشاعر يسترجع صورة المكان الأليف، المكان الذي تجول في شوارعه وسامر فيه عمال السماد وهم يرددون مقاطع أغنية حزينة، ورأى فيه السفن وهي تسبح في القناة كالأوز.

وتتضح هذه الجماليات من لحظة السعادة الغامرة التي يشعر بها المتلقي حين يسترجع أحلامه القديمة، " فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة "(١١).

وهذه الصورة الجمالية تعكس بعداً آخر هو الحزن الجميل فبرغم لحظة المتعة وهو يستعيد صور المدينة والعمال والمقهى والقناة وقطار الركاب، إلا أن العمال يترنمون بمقاطع حزينة، وكأنهم يستشرفون لحظة الدمار التي ستحل بالمدينة يقول :

رأيت عمال " السماد " يهبطون من قطار المحجر العتيق

يعتصبون بالمناديل الترابية

يدندنون بالمواويل الحزينة(١٢)

ويتحول المكان الى النقيض في الصور الشعرية التالية في نفس القصيدة، لأنه انتقل من لحظة استرجاع أحلام اليقظة إلى اللحظة الآتية للواقع المعيش، فتتحول المدينة إلى دمار ودماء وحرائق.

إن المدينة هي بيت الدفء والطفولة، وعندما نرحل عنها نشعر

بالخوف والقلق، فنشعر بجماليات المكان من خلال الحماية التي يمنحها لنا البيت أو المدينة أو الأرض، وتتكشف الجماليات أيضاً من خلال المفارقة في الصور الشعرية، فهناك صور في مطلع القصيدة تعكس لنا صورة المكان الأليف ثم تأتي صور شعرية في نفس القصيدة فتعكس الصورة الأولى فيقول :

ويسقط الأطفال في حاراتها

فتقبض الأيدي على خيوط طائراتها

وترتخي هامدة في بركة الدماء

وتأكل الحرائق

بيوتها البيضاء والحدائق

وترن هاهنا نعض في لجام الانتظار "[١٣].

وتتضح المفارقة في الصورة الشعرية من خلال التشكيل المكاني الذي يحوي الشيء ونقيضه في آن واحد، فالمدينة تبعث فينا الراحة والدفء والأمان وفي الوقت نفسه تكون مصدراً للموت والدمار والضياع فيتحول بيت الطفولة رمز الطهر والألفة إلى بركة من دماء.

وهكذا في بقية قصائد الديوان التي أشرنا إليها تعبر البنية المفردة عن الشيء ونقيضه، فضلاً عن أن هذه البنية تتمثل في المكان خاصة في البيت والمدينة والأرض[١٤].

إن كل بنية إفرادية من البنى المكانية التي أشرنا إليها تعكس جماليات المكان من خلال الدلالتين : السالبة والموجبة، وهما تنعكسان بدورهما على الصورة الشعرية للمكان من خلال الاسترجاع وأحلام اليقظة.

٢ – ٣

ويتضح من معطيات البنى المفردة أو الأحادية للمكان أيضاً أن صورتي الماء والدم حققتا أعلى نسبة في الأبنية المكانية، فبلغتا ثلاثاً وتسعين بنية مفردة بنسبة ٣٠,٤٪ تقريبا، ويرجع ذلك إلى ارتباط صورتي : الماء والدم بالمكان في كل قصائد الديوان، فالمكان هو الوجود. والدم والماء والتراب والهواء هي العناصر المكونة له، ومن ثم اقترنت صورتا الماء والدم بالبنى المكانية في الديوان، وقد تكررت صورة الماء المرتبطة بالمكان ثلاثاً وأربعين مرة، بينما تكررت صورة الدم اثنتين وعشرين مرة، وصورة النار أو اللهب الدالة على المكان خمس عشرة مرة، وصورة الدمع – كمكون من مكونات الماء – أربع عشرة مرة، وكل هذه الصور ارتبطت ببعضها البعض من ناحية، وبالبنى المكانية المفردة من ناحية أخرى.

إن الماء هو منبع من منابع الكينونة الحياتية يمثل أعلى نسبة في الصور الشعرية في الديوان، إلا أن الماء الذي هو دال على الحياة والكون يتحول إلى دم في معظم قصائد الديوان، وتحوله إلى دم يعبر عن الخصوبة في صور قليلة، وعن الدمار والهلاك والضياع في معظم الصور الشعرية.

وصورة الماء في الديوان إما أن تتحول إلى دمع إذا اقترنت بالعيون الحزينة، أو إلى دم إذا اقترنت باللهب أو النار، وهذه المكونات تمتزج بالتربة لتشكل صورة المكان الضائع أو المكان الأليف وأهم القصائد التي تكررت فيها صور الماء وحملها الكاتب دلالة إيحائية وفنية هي " الأرض والجرح الذي لا ينفتح "، " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة "، " أيلول "، " أجازة فوق شاطىء البحر "، "ظمأ ظمأ "، "بكائية الليل والظهيرة "، " حديث خاص مع أبي موسى الأشعري "، ونقف عند

بعض البنى المفردة للماء المرتبط بالمكان كالبحر أو النهر في قصيدته "الأرض والجرح الذي لا ينفتح". ففي هذه القصيدة تتكرر بنية الماء ثماني مرات وجاءت على النحو التالي :

" وتلقي الدلو مرات وتخرجه بلا ماء " ← الماء ارتبط بالبئر في الصحراء.

" تسال عن عذوبة نهرها الدموي " ← الماء ارتبط بمكان النهر.

" والنهر سممه المغول " ← الماء ارتبط بمكان النهر.

" لا النيل يغسل عارها القاسي ولا ماء الفرات " ← ارتبط بالنيل والفرات.

" حتى لزوجة نهرها الدموي " ← ارتبط الدم بالماء والمكان.

" دون الماء رأسك يا حسين " ← ارتبط بمكان مقتل الحسين.

ومن ثم يتضح أن كل بنية من بنى الماء في القصيدة ارتبطت بالمكان المسلوب، إلا في بنية واحدة هي " تسأل عن عذوبة نهرها " فيسترجع صورة المياه العذبة التي تصور المكان الأليف قبل أن يعكره المغول، وهذا المكان الأليف يعبر عن ملامح العودة إلى الطفولة حيث بكارة الأشياء.

وهذه البنية تتشكل جمالياتها من المفارقة في المعنى وتحتل قصيدة " ظمأ ظمأ " المرتبة الثانية في عدد مرات الماء = " المكان ".

ومن اللافت للنظر أن تأتي هذه القصيدة بعنوان : " ظمأ ظمأ " برغم أن الماء يتكرر في صورها الشعرية مرات عديدة وهذه المفارقة تشكل وجهاً من وجوه جماليات المكان في شعر أمل. وتتكرر الألفاظ الدالة على الماء ست مرات في صور شعرية متباينة لتعبر عن مفارقات الواقع الحياتي، إذ برغم أن الماء يملأ أرجاء المكان إلا أن الإنسان المهزوم يشعر بالظمأ لضياع المكان رمز الخصب والارتواء الذي تتدفق منه منابع المياه، يقول على سبيل التمثيل :

" جسدي صخرة صهرتها الظهيرة

حلقها يتفتت

والبحر بعد ذراعين بعد ... "

وهكذا يمكن تحليل البنى المفردة الواردة ... والدالة على مفردات المكان، فكلها تسهم في تشكيل جماليات المكان في القصيدة لتكون تعبيراً عن الضياع والألفة في آن واحد.

وتأتي صورة الدم في المرتبة الثانية وتشكل ملمحاً بارزاً في التكوين المكاني عند أمل، وأهم قصيدتين تكررت فيهما صورة الدم في الديوان هما : " البكاء بين يدي زرقاء اليمامة "، " أشياء تحدث في الليل "، ففي الأولى اقترنت صورة الدم بالصحراء والرمال، فأصبحت صورة الدم بمثابة الرمز الدال على المكان يقول :

" جئت إليك مثخناً بالطعنات والدماء "(١٥)

أزحف في معاطف القتلى، وفوق الجثث المكدسة ".

ويقول :

" عن جاري الذي يهم بارتشاف الماء

فيثقب الرصاص رأسه في لحظة الملامسة

عن الفم المحشو بالرمال والدماء

أسأل يا زرقاء

عن وقفتي العزلاء بين السيف والجدار "(١٦).

ويقول : " لا تغمضي عينيك فالجرذان

تلعق من دمي حساءها ولا أردها "(١٧)

" فها أنا على التراب سائل دمي "(١٨)

وهكذا في كل صور الدماء تقترن بالمكان الذي سلب في ١٩٤٨ و١٩٦٧ وتمثل صورة المكان الهمّ الأساسي الذي يشغل أمل دنقل في كل قصائد الديوان، فإما أن يتحول النهر إلى دم أو يمتزج بالصحراء والتربة، ومن ثم يشكل لازمة أساسية في بناء القصيدة عنده، حيث يرتبط المكان بالوجود وبانهياره تضيع الدماء وبالتالي تتحول الحياة إلى عدم.

ولعل ارتباط المكان بالوجود هو الذي جعل صور الدم تتكرر كثيراً في شعر أمل حتى شكلت - ملمحاً بارزاً ليس في الديوان فحسب بل في كل دواوينه.

٢ - ٤

ويتضح ... أيضاً أن أكثر البنيات المكانية المفردة متقاربة في النسبة الكمية خاصة البنى الدالة على المكان دلالة مباشرة مثل البيت، الأرض، الصحراء، المدينة، الجدران، النوافذ، المنزل، التراب(١٩)، فقد تراوح عدد مرات كل منها في الديوان ما بين عشر مرات إلى سبع مرات. وهذا التقارب يتناسب وتكرار عدد مرات كلمة (الوطن) فقد تكررت ست مرات في الديوان، ومثل هذا التقارب يجعل الدلالة المكانية تتجاوز إطارها المألوف " التقليدي " فليس البيت هو البيت بالمفهوم المعجمي له. لكن كل بنية من هذه البنى تحمل دلالة رمزية أعمق لتوحي إلى المكان الشمولي " الوطن " خاصة إن هذه البنى تكررت لا شعورياً في الديوان بنسب متقاربة لتعبر عن المكان الضائع والمرجو في آن واحد فضلاً عن أن الشاعر كان مهموماً بالواقع العربي عامة وبمصر خاصة.

إن هذه البنى المكانية المفردة حققت نسباً عالية في تكرارها قياساً بالبنى المكانية الأخرى التي لم تتجاوز مرة واحدة في الديوان أو

مرتين مثل القرى، الحقول، الموانى، المصانع، المعابد، الهيلتون ، المعارض، الملاهي... إلخ. وهذا يؤكد ولع الشاعر باستحضار صورتي المكان الضائع والأليف.

إن المكان الأليف الذي ضاع نتيجة لانقلاب المعايير السياسية يتداعي على وعي الشاعر بين آونة وأخرى، وكأنه بقعة دم تتجسد له شبحاً مقتولاً يحثه على الخلاص، لأجل ذلك تتكرر بنى المكان، وتتقارب نسبها وتمتزج بصورة الدم في معظم قصائد الديوان.

(٣)

أما عن البنية التركيبية " المركبة " فتجدر الإشارة إلى أن كلمة الوطن كبنية شمولية كبرى على مستوى المكان وردت على مستوى اللفظ مرة واحدة في الديوان، ثم تكرر لفظ المكان ثلاث مرات. ومن اللافت للنظر أن تجتمع كل البنى المفردة حول ثلاث بنى مركبة تشير إلى المكان هي : الأرض والمدينة والبيت. وكأن تكرار المكان ثلاث مرات يشير إلى هذه الثلاثية المكانية " الأرض - المدينة - البيت " التي تتوحد وتتلاحم وتشكل البنية الكلية للمكان، وهذه البنية الكلية تساوي الوطن. أي أن المكان = الوطن.

وهذا التلاحم لم يأت عشوائياً، لكنه جاء نتيجة تلاحم البنى الأحادية لتشكل البنى الكلية، وبذلك تتشكل علاقة جدلية بين البنى الإفرادية والتركيبية للمكان من ناحية وبينها وبين البنى الاجتماعية من ناحية أخرى.

ومن هذا ... يتضح أن البنية المركبة للمكان تنقسم في الديوان إلى ثلاث صور مكانية :

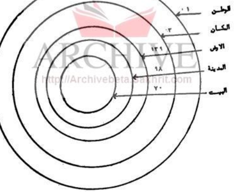
الأولى : صورة الأرض وقد جاء عدد بنياتها المفردة ١٣٩ بنية

مفردة بنسبة ٤٥٪ من عدد البنى الكلية للمكان.

الثانية : صورة المدينة وجاء عدد بنياتها ٩٨ بنية مفردة بنسبة ٣٢٪ من عدد البنى الكلية.

الثالثة : صورة البيت وجاء عدد بنياتها ٧٠ بنية مفردة بنسبة ٢٣٪ من عدد البنى الكلية للمكان.

وهذا التقارب والتناسب بين الصور يأتي نتيجة التداخل بينها فهي ثلاثية لا يمكن فصل إحداها عن الأخرى. ولعل الشكل رقم (٤) يوضح ماهية هذا التداخل.



يوضح ماهية التداخل المكاني الذي شكل البنية الشمولية "الوطن"

ومن خلال هذا الشكل والنتائج السابقة يتضح أن بنيــة الأرض جاءت في المرتبة الأولى بالنسبة للعملية الكمية، وهذا يرجع إلى شمولية الأرض من ناحية فهي تحوي المدينة والبيت معاً.

كما أنها تمثل الهمّ الواقعي الذي يعيشه الشاعر، فقد ضاعت الأرض في ١٩٤٨، و١٩٦٧، وفي الصراع الداخلي بين السلطة والقوى

الشعبية ومن ثم شغلت حيزاً كبيراً عند الشاعر خاصة في التراكيب اللغوية في الديوان فضلاً عن أن الأرض تمثل " الأم الرحم"، وبضياعها يفقد الإنسان الدفء والأمان والألفة والشاعر مدرك لهذه الأبعاد الأسطورية لصورة الأرض.

فالأرض على المستوى الكمي والكيفي في الواقع الحياتي وفي الواقع الشعري تحتل المرتبة الأولى لأنها مرادفة للوطن، والوطن هو الأرض الأم التي تحوي بين جنباتها كل أنماط الواقع المعيش. قد يكون الشاعر غير واعٍ بهذه العملية الإحصائية الكمية للصورة المكانية للأرض في قصائده لكنها تتداعى عليه من خلال الموروث الفكري والثقافي المترسب في اللاوعي الواعي. فالأفكار التي تلح على وعينا الفكري في حالات الوعي أو عدمه هي الأكثر شيوعاً في نمط كتاباتنا. ولما كانت صورة الأرض هي المسيطرة على وعي الشاعر كانت مفرداتها أكثر شيوعاً في قصائده.

ولما كانت "الأرض" تحوي العديد من المدن كانت المدينة هي المحور الثاني الذي يلح على الشاعر في صوره الشعرية، فجاءت المدينة في المرتبة الثانية لكونها جزء من الأرض الكبرى أو الوطن الأم لذلك نجدها على المستوى الكمي والإحصائي تحتل المدينة المرتبة الثانية، ولما كان البيت على المستوى الواقعي يشغل الأنا الذاتية، ويشكل جزءاً من المدينة لذلك جاء البيت على المستوى الكمي والإحصائي في الديوان في المرتبة الثالثة.

وتجدر الإشارة إلى أن هذه الأنماط الثلاثة لا يمكن فصلها عن بعضها البعض بل كلها تتلاحم وتتوحد لتشكل الوطن، بل إنها تتداخل مع بعضها البعض في دائرة واحدة هي دائرة الوطن .

* * * * * * *

إن أهم البنى المكانية التي تتابعت تتابعاً تصاعدياً حسب عدد بنياتها في الديوان وشكلت الصورة المكانية للأرض تمثلت في القناة، الصخرة، المحجر العتيق، الحدائق، الحقول، نقط التفتيش، الحدود، الرماد، المقابر، الرمال، التراب، الصحراء، الدمع، اللهب، الدم، الماء وهذه الصور الأخيرة دائماً تمتزج بالتراب والصحراء لتشكل المكان "الأرض ".

ويمكن تحليل صور هذه البنى تحليلاً تصاعدياً يبدأ بالممر المائي وينتهي بالماء، وسوف يتضح أن هذه الصور تتلاحم لتشكل صورة الأرض[٢٠]، خاصة الأرض الضائعة.

بل نجد أن الصورة الفنية للأرض دائماً صورة دائرية، فهي تبدأ بصورة الماء " القناة " وتنتهي بصورة الماء - على مستوى الترتيب التصاعدي للصورة - وتتشكل جماليات الصورة المكانية من هذا التلاحم الذي يحمل في داخله مفارقة على مستوى الصورة والموقف والمعنى، ويحمل في خارجه صورة دائرية تعبر عن دائرية الزمن، فتبدأ من الماء، وتنتهي بالماء، لكن الماء التحم بالأرض، لذلك يسترجع تلك الصورة ، مذ كانت تسير فيها السفن والزوارق ويسبح فيها الأوز، وهي تعبر عن المكان الأليف، الذي يشعر فيه الشاعر بالطمأنينة والأمان[٢١] ثم يستمر تداعى الصور المعبرة عن الأرض وتحمل في طياتها الدلالة السلبية والإيجابية ومن خلالهما تتشكل جماليات الصورة المكانية، وينتهي بتحويل المياه إلى دم بعد أن ضاعت الأرض، وأصبحت الأعياد مراسيم شكلية فقدت جوهرها يقول :

نامت نواطير ... عن عساكرها

وحاربت بدلاً منها الأناشيد

ناديت : يا ليل هل تجري المياه دماً

لكي تفيض، ويصحو الأهل إن نودوا ؟

عيد بأية حال عدت يا عيد ؟ (٢٢)

ويعكس الشاعر مفارقات الواقع الحياتي بين ما هو كائن وما يجب أن يكون فلم يعد الماء صافياً يبعث الجمال والأمن، لكنه أصبح دماً سممه المغول واللصوص والعساكر، وعلى مستوى صورة الأرض تطغى الدلالة السلبية على الإيجابية نتيجة لاهتراء الواقع وضياع الأرض الأليفة.

وهكذا يمكن في ضوء الواقع .. تحليل صورة المدينة والبيت ومن مجموع هذه الصور تتشكل البنية المكانية، التي هي بدورها تعبر عن رؤية الشاعر لوعي الطبقة الاجتماعية، وبذلك تتحقق رؤيته الشمولية للواقع من خلال السياق الشعري للبنية المكانية المتلاحمة في نسق تام مع البنية الاجتماعية فتأتي صورة المدينة في المرتبة الثانية على مستوى عدد البنى الكلية للمكان حيث يصل عدد المفردات الدالة على المدينة والمقترنة بها إلى ٩٨ بنية مفردة بنسبة ٣٢٪ من عدد البنى الكلية المكانية، وهذه النسبة توضح مدى طغيان المفردات المكانية المقترنة بالمدينة، وقد تمثلت هذه المفردات في الفنادق والمقاعد والميادين والقصور والمداخل والمقاهي والشوارع والمنازل والبيوت والدروب والطرقات وأسماء المدن مثل مصر والقاهرة وحلب ودمشق وسوريا وروما وقرطاجة وبيزنطة. كذلك وردت أسماء أماكن مختلفة أخرى ترتبط بالمدينة ورد اسم كل منها مرة واحدة. وطغيان هذه المفردات على الصور الشعرية يوضح إلى أي مدى كانت صورة المدينة كامنة في وعي الشاعر، فهي تمثل كل ملكوته الذي يسبح فيه كما أنها تعد مصدراً لآلامه في آن واحد.

وأهم المفردات المكانية التي شكلت ملمحاً دلالياً على

المستويين: الكمي والكيفي في الديوان هي : الشوارع والمنازل والبيوت والدروب والطرقات وأسماء المدن ..... وكلها مفردات ترد في الصورة الشعرية فتبعث فينا النشوة والحزن، والألفة والهروب والطمأنينة والخوف في آن واحد. ويمكن معرفة عدد مرات ورود هذه المفردات في الديوان وفي القصائد وفي الصور الشعرية، ونقف عند بعضها - على سبيل التمثيل - حتى يتضح لنا مدى تأثير المفردة المكانية على جماليات الصورة الشعرية. وليكن وقوفنا عند مفردة المدينة الواردة في الصور الشعرية في الديوان. فقد وردت في القصائد أرقام : ٤ - ٧ - ٩ - ١٢ - ١٣ - ١٧

يقول في القصيدة رقم ٤ " الأرض والجرح الذي لا ينفتح":

أحببت فيك المجد والشعراء

لكن الذي سرواله من عنكبوت الوهم :

يمشي في مدائنك المليئة بالذباب

يسقي القلوب عصارة الخدر المنمق

والطواويس التي نزعت تقاويم الحوائط

أوقفت ساعاتها

وتجشأت بموائد السفراء

تنتظر النياشين التي يسخو بها السلطان "(٢٣).

إن صورة المدينة هنا تعبر عن عذابات الشاعر فقد لوّث المناقون كل جمالياتها وأصبح العفن راكداً في شوارعها وأركانها، والطفيليون مايزالون يقبعون ويعبدون ويتقربون ويستعطفون ويستجدون عطف السلطان ورضاه، على أن الزمن قد توقفت ساعاته عندما

استشرى الفساد في كل أوصال المدينة. وبرغم كل ما في المدينة من مآسٍ وحزن مرير إلا أنه لا يملك غير حبها والتوحد فيها.

وهكذا في بقية القصائد - المشار إليها - نجد أن صورة المدينة هي الطاغية والمسيطرة على بنى القصيدة. ولا يقف الأمر عند مفردة المدينة لكنه يمتد ليشمل المفردات الأخرى المكونة للمدينة والمقترنة بها مثل الدروب والطرقات وأسماء المدن وكلها تشكل ملمحاً بارزاً في إبراز جماليات القصيدة، يقول في القصيدة رقم (٧) :

أسقط من طوابق ... الشواهق

أبصر في الشارع أوجه المهاجرين

أعانق الحنين في عيونهم.. والذكريات

أعانق المحنة والثبات

....

هل تأكل الحرائق

بيوتها البيضاء والحدائق

بينما تظل هذه ... الكبيرة

آمنـــة قريـــرة !؟

تضيء فيها الواجهات في الحوانيت، وترقص النساء

على عظام الشهداء !؟ "[٢٤]

إن الذات تشعر بالانكسار الشديد نتيجة ضياع المكان، وتدمير مدينة السويس ولا تملك الفعل، لذلك توشك الذات الأسيانة أن تلقي بنفسها من طوابق المدينة التي ران عليها الصمت، ولا يبصر في شوارعها غير المهاجرين الذين دُمرَتْ بيوتهم ومنازلهم ومدينتهم. وبرغم الحزن الشديد الذي يسيطر على المدينة، وبرغم النيران التي

تلتهم الحدائق والمزارع والبيوت إلا أن المدينة ماتزال تضيء فيها الحوانيت. وترقص فيها النساء على رفات الشهداء. وهنا يجسد المكان الشيء ونقيضه في آن واحد. ومن خلال هذا التناقض تتضح جماليات الصورة المكانية في القصيدة، لأنها تعبر عن التناقض السائد في الواقع الحياتي المعيش. كما أنها تبعث في نفوسنا الأسى ومحاولة الثبات والجلد.

وهكذا في كل الصور الشعرية المقترنة بالمدينة وأنماطها ومكوناتها كما هو موضح نجدها تعبر عن الشيء ونقيضه في آن واحد، ومن ثم تفجر في نفوسنا الشعور بالألفة والغربة نتيجة التباين بين ما هو كائن وما يجب أن يكون.

ثم تأتي صورة البيت في المرتبة الثالثة على مستوى التشكيلات المكانية في قصائد الديوان حيث بلغ عدد البنى الدالة على البيت أو المنزل سبعين بنية بنسبة ٢٣٪ من عدد البنى الكلية للمكان.

وقد تمثلت مفردات البيت في: الدهليز، والسقف، والدولاب، والسرير، ودرجات السلم، والحجرات، والنوافذ، والجدران والحوائط والأبواب، وهذه هي المفردات التي شكلت الصورة المكانية للبيت، وقد جاءت كلمات الحاجز والدهليز والسقف والدولاب أقل هذه البنى شيوعاً في القصائد حيث لم تتكرر غير مرة واحدة. ويرجع هذا إلى عدم عناية الشاعر بالأثاثات الفارهة أو المقاعد الوثيرة، فقد كان همه الأساسي متمركزاً حول تعرية الأمكنة الفاسدة وكشف حقيقتها، على حين أن مفردات الأبواب والجدران والحوائط كان لها فضل الصدارة في البنى المكانية الدالة على البيت، ويرجع هذا إلى أن هذه المفردات في معظم الصور الشعرية عبرت عن الحواجز والحصار. ولما كان الشاعر مهموماً بهذه الحواجز والاختناقات لذلك شاعت هذه المفردات المكانية في الصور الشعرية. يضاف إلى ذلك أن البيت يرتبط بالمكان الأليف وفي الوقت

نفسه يرتبط بالحصار والضياع في معظم الصور الشعرية، وتتبع الجماليات المكانية للبيت من هذه المفارقة التي تعبر عنها صورة البيت في القصيدة وعلى حد تعبير جاستون باشلار " إن البيت كيان مميز لدراسة ظاهراتية لقيم ألفة المكان من الداخل، على شرط أن ندرسه كوحدة وبكل تعقيده، وأن نسعى إلى دمج كل قيمه الخاصة بقيمة واحدة أساسية. وذلك أن البيت يمدنا بصورة متفرقة، وفي الوقت نفسه يمنحنا مجموعة متكاملة من الصور، وفي الحالتين - يمنح الخيال إضافات لقيم الواقع... فلو تجاوزنا ذكرياتنا عن كل البيوت التي سكناها، والبيوت التي حلمنا أن نسكنها، فهل نستطيع أن نعزل ونستنبط جوهراً حميماً ومحدداً، يبرر القيمة غير الشائعة لكل الصور المتعلقة بالألفة المحمية ؟.. البيت هو ركننا في العالم. إنه كما قيل مراراً كوننا الأول. كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى "[٢٥] يقول الشاعر معبراً عن البيت الأليف الذي يتوحد فيه في محبوبته في القصيدة رقم (٨) " يوميات كهل صغير السن " :

" حين تكونين معي أنت :

أصبح وحدي

في بيتي

......[٢٦]

إن البيت هنا رمز للألفة والتوحد " إنه عالم الشاعر الذي يخلو فيه بنفسه، حيث يترك العالم ويسبح بخياله بين جدرانه الصامته تتداعى عليه الأفكار والمحبوبة ويتوحدان معاً. فيحقق البيت له أحلام اليقظة التي لم يستطع تحقيقها في الواقع الحياتي خارج بيته، فالبيت بالنسبة للشاعر هو مستودع الأحلام والذكريات والطفولة والألفة والماضي الجميل.

وفي الوقت نفسه يعبر البيت عن الذكريات الأليمة والحزن الدفين والموت والضياع في قصيدة رقم (١١) " الموت في لوحات " :

شقيقتي " رجاء " ماتت وهي دون الثالثة.

ماتت ومايزال في دولاب أمي السريّ

صندلها الفضيّ !

صدارها المشغول، قرطها، غطاء رأسها الصوفيّ

أرنبها القطني !

وعندما أدخل بهو بيتنا الصامت

فلا أراها تمسك الحائط.. علّها تقف !

أنسى بأنها ماتت..

أقول ربما نامت..

أدور في الغرف

وعندما تسألني أمي بصوتها الخافت

أرى الأسى في وجهها الممتقع الباهت

وأستبين الكارثة ! "(٢٧)

فالبيت هنا يرتبط بالذكريات الأليمة والموت والوهم والكابوس، وتتشكل جماليات صورة البيت من خلال لحظات الدفء الجميل والأسى الشفيف الكامن في وعينا. وصورة البيت توقظ هذا الوعي الدفين، ومن خلال استحضار الماضي واستباق المستقبل في لحظات الحضور تتداعى كل الصور المتباينة والمتناقضة على وعي الشاعر. لتعبر عن التناقض السائد في الواقع المعيش وهكذا نجد الصورة المكانية للبيت تشكل بعداً

جوهرياً في بناء القصيدة وفي دلالتها. ونجد ذلك في القصائد المبينة وفيها نجد الصورة المكانية تفجر المعنى ونقيضه في آن واحد.

ولم يقف الأمر عند مفردة البيت فحسب بل في المفردات الأخرى الدالة على البيت أو المقترنة به مثل الجدران والحوائط والنوافذ والحجرات فقد تشكلت منها الصور الشعرية وأصبحت لها قيمة جمالية في تشكيل النص. وهذه المفردات تعبر عن القيم الإيجابية كالتجدد والحياة والاستمرار وتارة أخرى تعبر عن القيم السلبية كالموت والدمار والحصار، إلا أن القيم الجمالية السلبية للصورة المكانية هي الطاغية على بنية النص. يقول في قصيدة " ديباجة " :

آه.. ما أقسى الجدار
عندما ينهض في وجه الشروق
ربما ننفق كل العمر.. كي ننقب ثغرة
ليمر النور للأجيال مرة !
ربما لو لم يكن هذا الجدار
ما عرفنا قيمة الضوء الطليق !!(٢٨)

إن الجدار هنا يمثل ركناً من أركان البيت، لكنه يعبر عن الحصار والحواجز التي تحجب النور والحرية عن الأجيال القادمة، وبرغم أن الجدار هنا يشكل قيمة سلبية إلا أن له قيمة إيجابية، فهو الباعث للوعي الفكري ولولاه لما أدرك الناس القيمة الجمالية للضوء.

وإذا عرفنا أن هذه القصيدة هي افتتاحية الديوان، وأنها تعتمد في تشكيلها على الصورة المكانية للجدار أدركنا مدى عناية الشاعر بإبراز القيمة الجمالية للمكان ، يضاف لذلك أن معظم قصائد الديوان كتبت في أواخر الستينيات وهي المرحلة التي شهدت ضياع الأرض والمدينة والبيت، ومن ثم كانت جماليات الصورة المكانية طاغية على بنى القصائد الشعرية في الديوان.

الهوامش

١ ـ انظر على سبيل المثال : دراسة الدكتور جابر قميحة " التراث الإنساني في شعر أمل دنقل "، القاهرة سنة ١٩٨٧.

٢ ـ انظر : د. طه وادي : الزمن الشعري في قصيدة الخيول للشاعر أمل دنقل ضمن كتابه " جماليات القصيدة المعاصرة "، دار المعارف، ط ٢ سنة ١٩٨٩ ص ٩٥، وانظر : إبداع عدد " أكتوبر سنة ١٩٨٣ ص ٦١.

٣ ـ انظر : د. أحمد درويش، الرمز والبناء في قصيدة الخيول، إبداع أكتوبر سنة ١٩٨٣ ص ٧٢.

٤ ـ جاستون باشلار : جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا ص ٣١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ط ٢ سنة ١٩٨٤.

٥ ـ انظر : د. محمود الربيعي، الشاعر والمدينة، عالم الفكر، الكويت، ديسمبر سنة ١٩٨٨، ص ١٧٦.

٦ ـ نفسه ص ١٨.

٧ ـ ديوان أمل دنقل ص ١١٧.

٨ ـ لتعرف مواضع الصور السالبة والموجبة لكلمة " الأرض "، انظر الدلالات السالبة في القصائد رقم ٤، ٦، ١٠، ١١، ١٧ بينما تأتي في قصيدة واحدة موجبة هي القصيدة رقم ١٦.

٩ ـ انظر : ديوان أمل دنقل ص ١٣١ – ١٣٢.

١٠ ـ نفسه ص ١٣١.

١١ ـ جاستون باشلار، مرجع سابق ص ٦.

١٢ ـ المصدر السابق ص ١٣١، ١٣٢.

١٣ ـ نفسه ١٣٣.

١٤ ـ سوف نتناول هذه الجزئية بالتفصيل في البنية المركبة. وانظر د. محمود الربيعي، الشاعر والبنية. عالم الفكر. الكويت، ديسمبر سنة ١٩٨٨ ص ١٧٨.

١٥ ـ انظر النتائج لمعرفة عدد تكرار هذه الكلمات في الديوان وسوف نجدها متقاربة.

١٦ ـ انظر ديوان أمل دنقل ص ١٢١.

١٧ ـ نفسه ص ١٢١.

١٨ – نفسه ص ١٢٢.

١٩ – انظر النتائج.

٢٠ – انظر النتائج.

٢١ – انظر ديوان أمل دنقل في طبعة السويس، ص ١٣١.

٢٢ – نفسه ص ١٩٠.

٢٣ ـ نفسه ص ١١٩.

٢٤ ـ نفسه ص ١٣٣ – ١٣٤.

٢٥ ـ انظر : جاستون باشلار : مرجع سابق ص ٣٥ – ٣٦.

٢٦ ـ أمل دنقل : مصدر سابق ص ١٣٩ – ١٤٠.

٢٧ ـ نفسه ص ١٤٩ – ١٥٠.

٢٨ ـ نفسه ص ١٠٧.

* * *